

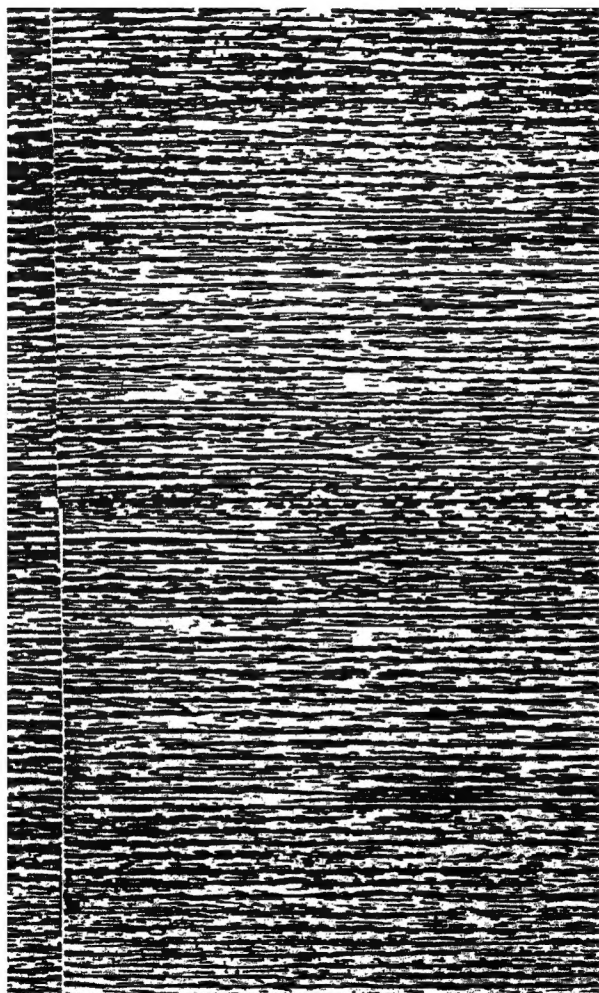
عقلى شگوى

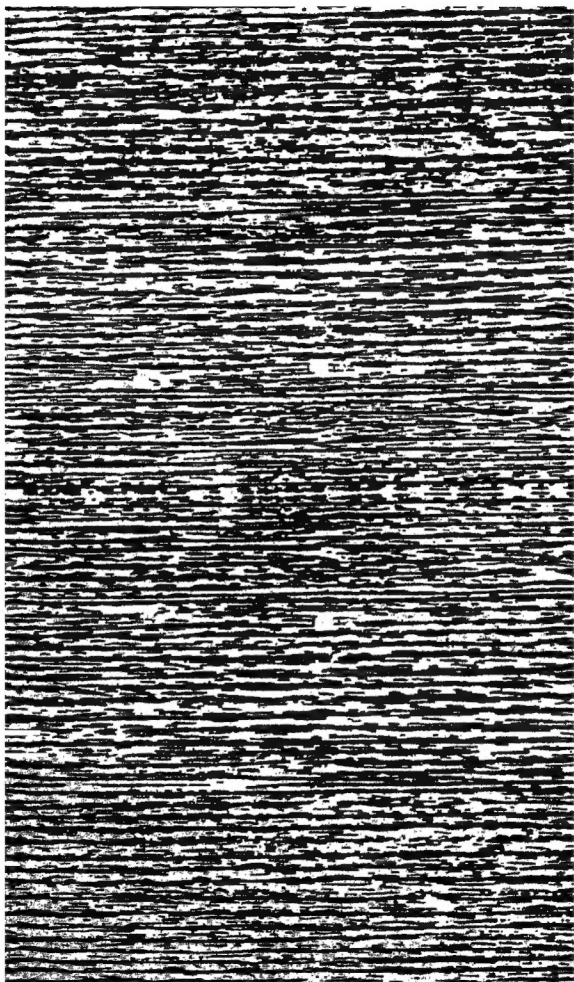
تطور النقد الادبى

في عصر النهضة

١٨٨٢ — ١٩٥٢

الكتاب — سند ورق





نشوة العقاد الأولى

غالى شكري

كان الجزء الخاص بالعقاد من كتاب « الديوان : في النقد والادب » - وقد صدر في يناير وفبراير على التوالي من عام ١٩٢١ - بمثابة القدمة التمهيدية التي تحمل فسي ثنائياها معظم سمات المنهج الذي اختطه لنفسه فسي تلك المرحلة المبكرة من حياته التقدمية . ولم يكن هذا الجزء هو اول ما كتب العقاد في النقد الادبي ، ولكنه كان اولى محاولاته في بلورة مجموعة من القيم الادبية، تنطق فيما بينها منهجا قريبا من التماسك ، وعلى درجة ما من الاتساق . ولعل المحاولات « المنهجية » التي تميز بها جيل الرواد فسي اوائل العشرينات من هذا القرن ، تعد من بواكير النظرة الثورية الى كل من الادب والحياة . ذلك ان ايجاد اطار منظم من العلاقات الادبية او الانسانية - وهو ما ندعوه منهجا في الفكر او الحياة - هو خطوة متقدمة في تاريخنا الحديث تتسم بها بدايات عصر النهضة . وربما كانت هذه الرابطة المنهجية بين ابناء جيل الطليعة هي التي تؤكد طبيعة العلاقة الفكرية بين طه حسين والعقاد وسلامه موسى وغيرهم . وهي علاقة الثوار في عصر النهضة الوطنية الديموقراطية . ومن هنا ليس غريبا ان نثر على هزمات الوصل الفكرية بين اعمال الرواد جميعا ، كما انه ليس غريبا ان نلاحظ التفاوت الكمي والنوعي في امكانياتهم ومحصلات تكوينهم . كذلك نلاحظ ان ثمة عناصر سياسية واجتماعية كانت تلون نظرتهم للادب والحياة ، انعكست بصورة او باخرى ، على اعمالهم في النقد الادبي .

فاذا نحن تصفحنا مقدمة ديوانه « بقظة الصباح » - ١٩١٦ - سوف نضع ايدنا على بواكير لقائه الحميم بالادب . ومن هذه البواكير ما قال به من ان الادب مرآة النفس

ونحن نستطيع ان نرصد للعقاد قبيل صدور الديوان مجموعة من الاراء الهامة المتناثرة فسي مقدمات دواوينه الشعرية ، او في الكتيبات التي اصدرها حوالي ذلك التاريخ .

في دفع عجلة حركة التحرر الوطني الى الامام ، والمساهمة في تعميق مفاهيمها ، وجعلها أكثر تعبيراً عن مصالح الجماهير الكادحة ، شريطة ان يكونوا ماركسيين لينينيين اولاً . وهم اما ان يصبحوا كذلك او يظلوا مجرد تجمعات معزولة ، تكتشف في نهاية كل مرحلة ، ان حركة الجماهير قد خلفتهم وراءها .

وان الواجب الاساسي لجميع التقدميين العرب في هذه الايام ، هو دراسة تجارب حركة التحرر العربي ، منذ ١٩١٦ ؛ بروح علمية ، للتعرف على قوانينها الموضوعية ، ولكشف عثراتها واخطائها وتناقضها ، ولتحديد استراتيجية وتكتيك لها ، يدفعان الحركة الجماهيرية نحو مزيد من النضال المنظم ضد الرجعية والامبريالية العالمية ، ومن اجل التحرر والوحدة والاشتراكية واستعادة فلسطين .

استراتيجية واضحة ، تستوعب قضاياها الرئيسية والخاصة ، وابرزها قضيتا الوحدة وفلسطين .
ثالثها : الاعتراف بروح رياضية ، بأهمية الانتصارات التي حققتها حركة التحرر العربي ، منذ قرارات يوليو سنة ١٩٦١ ، ومواجهة الوضع الجديد بروح ثورية .

ان فشل الشيوعيين فيما مضى يجب الا يمل عليهم مواقف تحفظية ، او اندفاعية (طفولية يسارية) .
ان تطور حركة التحرر العربي الى ما وصلت اليه ، دون مساهمة الشيوعيين العرب ، يجب ان يكون درساً نميناً للأحزاب الشيوعية العربية ، يهديها الى اخطائها ، ويعلمها ان « التكتكة » لا تحرك ثورات ، وان الهروب من الماضي يحكم على المستقبل بالانحراف .

وان الفرصة ما زالت مفتوحة امام الشيوعيين العرب للقيام بدور فعال

صدر حديثاً :

بناء الاشتراكية في الصين

تأليف

شارل بتلهايوم وجاك شارير

ترجمة

فواز طرابلسي

منشورات دار الطليعة - بيروت

العقاد بالضرورة الى احدى القضايا المعلقة في نظرية الادب . اي انه لا يجد مفرا من مواجهة التساؤل الخطير : اذا كان الادب تعبيراً ذاتياً عن موضوعية المجتمع والتاريخ ، فهل هو تعبير ديناميكي يتفاعل مع الاصل والجدور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالي يصبح له دور في الحياة وموقف من المجتمع ؟ . ام انه مجرد صدى للصوت ، وصورة للاصل ينتهي كل ما بينهما من تأثيرات فور انتهاء علاقتهما المباشرة الحسوسة ؟ يجب العقاد ان « الاداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معاني المنفعة » ، وهي اجابة هامة بالرغم من سرعتها او التعجل في تسجيلها . لان المنفعة هنا كما يقصدها العقاد ليست شبيها لما تقصده البراجماتية في مجال الفلسفة . ولكنها قريبة الشبه من الاتجاهات الواقعية في الادب والفن حين تؤكد ان لهما دوراً في الحياة ، وموقفاً من المجتمع .

على انه ينبغي ان تكون شديدي الحرص ، ونحن نلتقط هذه الایماءات الحية المنبثة هنا وهناك فيما كتبه هذا الرائد من مقدمات او كتيبات اقرب الى المذكرات كما نلاحظ في « خلاصة اليومية » ١٩١٢ - و « الشذور » ١٩١٥ - و « الفصول » ١٩٢٢ . واعني بالحرص الانبأ في التقليل او التضخيم من قيمة هذه العبارات المتفرقة . فالتقليل من شأنها يؤدي بنا الى تيه مظلم لا تكاد نضع يداً فيه على احد معالم الطريق ،

الانسانية ، في مستواها الفردي ، ومستواها الاجتماعي على السواء . وهي احدى الافكار الرئيسية التي لازمته فيما بعد ، كما سنرى ، طول العمر . غير ان اكتشافه لهذه الفكرة في ذلك الوقت المبكر - مهما كان محسباً للاكتشاف ومهما كانت وسائله - انما يعبر عن جلدور الاتجاه النقدي عند العقاد ، ويومئ بالظروف التاريخية التي مهدت له ورافقته . وتأثرت به . فهو يقول ان الشعر « مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور ، فهو التاريخ الصحيح الذي لا تكذب اسانيده ولا تختلف ارقامه » . وهو يستخدم لفظة الشعر حيناً والادب في اكثر الاحيان ، عندما يتحدث عن هذه العموميات . لهذا نستشف « اصول » وجهة النظر التي تبناها ، تاريخياً ، من قراءاته في النقد والادب الاوروبيين ، ومن تكوينه الذاتي كمحصلة ثقافية دائبة التفاعل مع المحيط المعاصر له ، ومن المستوى الحضاري الذي آذنت به مرحلة النهضة في مجال النقد والادب المصري حينذاك . هكذا كان الادب عند العقاد صورة عاكسة للذات الفردية والجماعية . ولما كانت الذات في جميع مستوياتها هي الخلاصة الانسانية التي يتجسد خلالها تاريخ الفرد والمجتمع ، كان الفن هو خلاصة اشكال التعبير الانساني عن خصائص العصر وتاريخ الشعوب . هذه النقطة الجوهرية - والاولى - تقود

يعني على وجه البقين ان قضية الفن للفن والفن للمجتمع كانت مطروحة على الصعيد المحلي - ادبا ونقدا - فلعل اولئك الذين يشير اليهم العقاد هم نقاد الغرب . ولكن اهتمامه بالقضية في ذاتها يوضح لنا اكثر فأكثر طبيعة الدور الذي لعبه في ذلك الوقت ، وقواعد المنهج الذي اختاره بعناء وجهد عظيمين . بل ان اهتمام العقاد بمعنى الشعر كمرآة نفسية ، وبدور الادب كرسالة اجتماعية انما يهييء لنا التفسير السليم لموقفه من المعارك « الادبية » التي كان طرفا خطيرا فيها ، فقد كانت معارك اجتماعية وايدولوجية بنفس القدر الذي كانت عليه في اطار النقد الادبي . هذا لا ينفي ان العقاد الح على نوعية الفن وخصائصه المستقلة . اي انه حين يشير الى ان النهضة الاجتماعية للشعوب لا بد ان تسبقها او ترافقها نهضة ادبية لا تفوته - على سبيل المثال - ظاهرة الرواج المتفعل لبعض الآداب في عصور الانحطاط . ومن ثم يلمح الناقد لان يفرق بين آداب « الذكاء » وآداب « الطبايع » . فالاولى تصوغ قرائح الزخارف التي تنصب على الخواطر وتلفق الاوهام ، اما الثانية فهي ايمان وشعور وعمل يتحول الى كلمات نابضة من اللحم الحي والدم الجاري . وبغض النظر عن هذا التصنيف فاننا نصل الى ان العقاد انطلق في بناء منهجه النقدي من الركيزة الاجتماعية العامة ، ولكنه ما

حتى نصطدم بجدار صلب من ادوات النفي التي تصل بنا الى زيف هذا المعلم او ذاك . كذلك فان التضخيم من شأن هذه العبارات يتسلل بنا الى مجالات مفتعلة ، لم يفكر العقاد يوما ان يطرقها . وربما كانت وسيلتنا الموضوعية الوحيدة ، هي ان نتمتع على ركيزة واقعية هي الصورة الشاملة لانتاج العقاد في النقد الادبي ، فهي بمثابة الفرض النظري الذي نبحت له عما يؤيده في ارض الواقع التطبيقي . لذلك سوف نجتمع بين رأي العقاد في طبيعة الفن كمرآة نفسية لاعماق الضمير الانساني ، الى ان هذه المرآة تمتلك قدرا من الغالبية والتأثير والنفخ ، الى ان نقف امام ما يقرره العقاد من ان من يرتاب في هذا القول وقليراجع التاريخ ، وليذكر امة واحدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبقة او مقرونة بنهضة عالية في آدابها . هنا لا نرى بدا من التاكيد على ان العقاد كان يهدف فيما سبق من فقرات خاصة بدور الادب ، الى ان هذا الدور فسي صميمه دور اجتماعي . ان ثمة فرقا بين الذين يقولون بدور الادب في صورة ضبابية تنمو الى الشك كان يقيموا الصلة بين الفن والارتفاع بمستوى الذوق البشري او الحضارة الانسانية ، وبين كلمات العقاد التي يبلغ بها العنف والصراحة ان يبدأها بطريقة مباشرة حين يقول « لست من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها » . وهذا لا

لذلك لا يعتمد الشعر العظيم على البناء المنطقي للسلسل ، وإنما نلاحظ ذلك في شعر القلدين من صفاء الشعراء . لقد كان العقاد بهذه الافكار يلج عالم الشعر الحديث ، دون ان تكون التربة المصرية قد مهدت بعد لاستنبات هذا الشعر ، كما لم يكن المناخ الحضاري في مصر يسمح بازدهار مفهوم الحدانة في الشعر . غير ان العقاد كان رائدا بصيرا بمستقبل الحركة الشعرية في بلادنا ، حين اثار كل هذه الموجة الزاخرة بالتساؤلات والقضايا .

في مقدمة ديوانه « وهج الظهيرة » - ١٩١٧ - كتب يعارض زمم القائلين بأن نهاية الشعر اقتربت مع ميلاد « العصر المادي » مؤكدا ان المدينة لا تقتل النفس الانسانية ، ولكنه لم يلبث ان هاجم دعاة « العصرية في الشعر » الذين يتصورون ان « وصف » الطائفة من سمات الشعر « العصري » ، وقال : « ليس المول في معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية ، ولكن على كيفية الوصف . وجهة النظر » كما جاء في « الفصول » . عام ١٩٢٢ . وهي تمة طبيعية لما قال به في خلاصة اليومية (ص ١٠٥) من ان الشاعر ليس هو « من يرون التفاعل ، ذلك ناظم او غير ناظم » . وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، ذلك ليس بشاعر اكثر مما هو كاتب او خطيب . وليس الشاعر ممن يأتي برائع المجازات ويبعد التصورات ، ذلك

ان يصل الى تخوم العمل الفني حتى يتخصص في اكتشاف عالمه الخاص ، وبين العام والخاص في خلق العمل الفني وتذوقه صلة وثيقة بين الفنان والحياة هي التي تبرر في نظر العقاد كيف ان الشعر يعميق الاحساس بالحياة « فيجعل الساعة من العمر ساعات » . ولهذا السبب يخاطب القارئ « ... فاذا قلنا لك احبب الشعر فكأننا نقول لك عش ، واذا قلنا لك ان الامة اخذت تطرب للشعر فكأننا نقول انها اخذت تطرب للحياة » .

علينا اذن ان نتوغل داخل « العالم الخاص » للشعر برفقة العقاد حتى نرى بعينه عناصر هذا العالم الساحر . انه يراه « صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام » كما جاء في خلاصة اليومية (ص ٩ ، ١٥) . ذلك ان مهمة الشاعر هي تكوين الصورة الذهنية المتخيلة ، والتي يقوم هو بتجسيدها بأدوات الصناعة الشعرية من الفاظ وقوالب واستعارات . ومجموعة الالفاظ الدالة على الصورة المتخيلة ، هي في نفس اللحظة مجموعة من الرموز التي تسمى بمعنى ما يختلف من حيث الجوهر مع أي معنى آخر ينوب عنه نفس اللفظ « فالمتراذفات لا تتشابه في المدلول تماما » . ولا يحتاج الامر في الشعر - يقول العقاد - الى الجلاء والإبادة كما هو في النثر . ذلك ان ادوات التوصيل الشعري تتبلور في التأثير لا قسبي الاقتناع .

«وَجَلَّ ثَائِبُ الذَّهْنِ حَدِيدُ الْخِيَالِ .
أَتَمَّا الشَّاعِرُ مِنْ يَشْعُرُ وَيَشْعُرُ» .

هذا هو الجانب النظري من رؤية العقاد الباكورة للشعر ، وقد مارسه من قبل ومن بعد شاعرا وناقدا . فإذا أضفنا أنه لا يطلب إلى الشاعر أن يكون عالما أو مؤرخا ، ولكنه لا يعادي العلم أو التاريخ في نفس الوقت (الفصول ص ٢٨١ ، ٢٩٠) فأتينا نستطيع أن نتصور مجموعة الفروض الفنية التي استخدمها كمدخل منهجي إلى دراسة شعر شوقي، كنموذج للمدرسة الكلاسيكية في الشعر ، إبان عصر النهضة . بل أننا نستطيع أن نلمح آثار الرؤية النقدية للشعر عند العقاد، وانعكاسها على تقييمه لشعر شوقي فيما كتبه عام ١٩١٢ ، بخلاصة اليومية حول قصيدة شوقي في رثاء بطرس غالي حيث يتهم على الرائي والمرثي (ص ٩١) . وفي المقابل (ص ٨٦) يسجل إعجابه - المتحفظ - بشعر حافظ إبراهيم . والتقابل بين التهم والإعجاب يقصد به الناقد أن يهيء الأسماع والأذهان والبصائر إلى « الزائر الجديد » في حياتنا النقدية، وهو المنهج الجامع بين النظرة الاجتماعية بكل ما تحمله من دلالات ، والنظرة الجمالية التي تخصص في تحليل البناء الفني للعمل الشعري . وهكذا نحن نستطيع أن نحصل على الجدور المنهجية في تاريخ النقد عند العقاد من خلال آثاره السريعة المتفرقة بين عامي ١٩١٢ و ١٩٢٢ .

فقد كانت هذه السنوات العشر بين خلاصة اليومية والفصول بمثابة الإرهاصات التي أشار إليها العقاد حين كتب الجزء الخاص به من « الديوان » حول شعر شوقي ، فقال أنه قد بشر بما أسماه « مذهبه الجديد » في الشعر والنقد والكتابة في بضع السنوات الأخيرة ، أي السابقة على عام ١٩٢١ « فنحن بهذا الكتاب نتم عملا مبدوعا على حد تعبيره » .

وقد كتب العقاد في مقلمة الديوان أنه ما دامت « دواعي السكوت » قد زالت ، فقد آن الأوان لأن يحفر اتجاه الثبان الجدد في الحقل الأدبي ، حدا بين عهدين . ولو أننا بحثنا عن عوامل السكوت هذه لما عثرنا على تلك العوامل المباشرة المحسوسة التي تحول بين الكاتب وقرائه . وإنما نحس أننا بصدد ذلك السبب العام الذي كان له أكبر الأثر في تفتح الأفاق والنوافذ أمام رجال الفكر في مصر عند نشوب ثورة ١٩١٩ وعلى أثرها . فقد بلغت البلاد قبيل الثورة حدا من الاختناق الفكري كان تعبيراً أصيلاً عما تأثرت به خيوط فجر النهضة من غياهب نور الحرية ، إذ تعقدت هذه الخيوط وتشابكت في غياهب الظلام المحيط، بحيث أن كل داعية للنور والتجديد سرعان ما يسجل اسمه في القائمة السوداء . سواء كانت هذه القائمة تصل بالاحرار إلى زنايات السجن واسواره الحديدية ، أو أنها كانت

« امير الشعراء » - كما سمي.
شوقي حينذاك - بالزيف . ان هذه
العالم وحدها كفيلة بان تضع كلنا
يدنا على مواضع القوة والضعف .
في الاتجاه الجديد القائد ، ومصادر
القوة والضعف معا . فنحن منذ
البداية مع دليل يقول انه :

✚ صاحب مذهب جديد .

✚ يقيم حدا بين عهدين .

ولن نناقش الان المعنى التاريخي.
لكلمة المذهب ، ولا معناها الحديث
وسنكتفي مؤقتا باستخدام لفظة
المنهج دلالة على مجموعة القواعد التي
يرتكز عليها الناقد في رؤياه النقدية .
لتقييم الشعر . كما اننا لن نتصور
الحد المقام بين عهدين ، وكأنه سور
حديد ، وانما سنحاول ان نفترض
هذا الحد على انه صفحة جديدة في
تراثنا النقدي ، يخطو ادبنا وفننا
على نسقها .

حينئذ فلنستمع الى العقاد وهو
يقدم حديثه عن مذهب الانساني الذي
يترجم عن طبع الانسان خالصا من
تقليد الصناعة المشوهة ، كما انه
نمرة لقاح القرائع الانسانية عامة ،
ومظهر الوجدان بين النفوس قاطبة .
وهو مذهب مصري ، دعاه مصريون ،
تؤثر فيهم الحياة المصرية . كما
انه مذهب عربي ، لغته عربية . فقد
كان ادبنا الموروث - عند اصحاب
هذا المذهب كما يقول العقاد عربيا -
بحثا يدبر بصره الى عصر الجاهلية .
غير ان اصحاب المذهب يرون من

نكم الافواه بقيود ثقيلة على الفكر
والتعبير . ومنذ هبت رياح الحرية
مع نيران الثورة الشعبية الوطنية ،
حتى ثارت بين ضلوع المفكرين
الوطنيين شهوة البحث الحر في
مجالات الفكر والفن والادب كافة .
من هنا فيما اعتقد ، يسجل العقاد
انه قد زالت دواصي السكوت .
فالمعروف انه لم يسكت قط فيما
سبق من ايام . ولكن ما اشبه
« كلام » تلك الايام بالصمت . ولربما
كانت السطور العاجلة التي خطها
في الخلاصة . والشذور ابلغ دليل
على ان الكلام حينذاك يرادف
الصمت .

اما الديوان فقد كانت مقدمته
بمثابة النذير العاصف ، بان شباب
الاتجاهات الجديدة سوف يتكلم بعد
طول صمت ، سوف يتحرر بعد طول
كبت . ومن هنا كانت الصفحات
تنتالي كالانفجارات الصاعقة ، لا
يضبط حركتها في الاقتناع والافتناع
وتبادل التأثير والاستجابة سوى
ذلك الفيضان المخزون منذ بعيد .
لهذا تصور العقاد ان الديوان سيصدر
في عشرة اجزاء متوالية . ولا سبيل
امانا الا ان نتحمل هذا السيل
الجارف من الاتهامات والاحكام ،
حتى نصل الى الجوهر العميق
الهاديء لهذه الافتتاحية الرائدة في
حياة العقاد الادبية وتاريخنا النقدي
على السواء . علينا ان نستكشف
معالم الخطة التي انتهجها العقاد في
عريضة الاتهام التي حكم فيها على

شوقي في الجزان :

يذكر العقاد تلك الكتابات التي احاطت شعر شوقي منذ البداية بهالات الثناء والتمجيد على صفحات المريد والواء ، والظاهر على انها من العوامل التي ضاعفت من «غروره» . ويركز ناقدنا على هذا الجانب الاخلاقي، ويقارن بينه وبين ما يحدث في اوربا حيث ان احدا لا يجسر على ما جرؤ عليه شوقي ، والا ما استطاع « ان يمكث اسبوعا واحدا في بيئة محترمة » . لذلك كان شوقي في عرف العقاد اشبه بملحق ادبي في بلاط امير مصر السابق . ولا يستثنى العقاد من صحف اوائل العشرينات سوى « مصباح الشرق » التي كتب فيها الموليحي بضع مقالات لا تسبح مع التيار ، ولكنه سرعان ما انقطع نشر هذه السلسلة « وهذا ادعى الى الريبة » كما يقول العقاد . اي ان المناخ النفسي الذي عاش فيه شوقي ، كان عاملا خطيرا فسي تهية ذهنه ووجدانه لقبول المديح المتطرف ، ان لم يكن المزيف الذي تبلور انذاك في تلك التسميات التي خلعوها عليه في سخاء عجيب ، فهو شاعر الشرق والغرب ، والمرب والمعلم ، وامير الشعراء وسيد الادباء . ولا سبيل فيما يبدو الى انكار الدور الفعال للانهازيين والوصوليين من بطانة شاعر الامير ، كما لا سبيل الى انكار ما تتلبس به نظرة العقاد الى شعر شوقي من مشاعر اجتماعية معادية للطبقة الرجعية الحاكمة، حيث

سرعة حركة التاريخ ، انه بات امرا محتملا ، ان تدفعهم ربح الحرية الى تحطيم الاسنام .

من الضروري اذن ، ان نهجر كلمة المذهب ، ونستخدم عوضا عنها لفظة المنهج حتى يستقيم امعنا الضوء الذي يؤدي بنا الى رؤية العقاد النقدية للشعر . فالمذهب حصيلة تاريخية لمجموعة من التيارات المتبلورة في اتجاه واحد قد تتعدد مناهجه ويختلف تلامذته ، ولكنهم في غمرة النضال من اجل ارسال المذهب واصوله، تكون تحت اقدامهم ارض صلبة وقاعدة ضخمة من الفكر والقدرات البشرية جميعا . وليس هذا بالضبط ما حدث مع «الدبوان» . وكاتبه فنحن لم نكن قد تجاوزنا بعد فجر النهضة حيث كنا ما نزال اسرى التأثير والاقتياس المباشر من الآخرين ، وحيث لم تكون بعد حصيلة كبرى من تصارع الآراء والتيارات المتعارضة ، وحيث لم نرث مفهوما حديثا فسي النقد الادبي ، يتمشى مع انجازات الحضارة المادية في عالمنا . اي ان المرحلة المتخلفة حضاريا ، التي كنا نجتاز اولى عتباتها في ذلك الحين ما كانت لتسمح بنشأة المذاهب الفكرية والفنية والادبية ... وانما كانت تسمح بالمحاولات المنهجية . وهسي خطوة تقدمية باهرة في ذلك الوقت، لان التصور الذهني الشامل لمجموعة من الفروض الاولى كان غائبا الى حد كبير عن وعينا الفكري والنقدي .

الخصم . فاذا كان البارودي يمثل مرحلة البداية في البعث الشعري الكلاسيكي ، فان شوقي هو أحد الامتدادات الرئيسية له . اما العقاد فليس امتدادا للمرصفي ، ولا لغيره من المعاصرين له ، وانما هو مزيج فريد من بعض الوان الثقافة الفريية، والتراث العربي القديم ، والفكر المصري الحديث . ومعنى ذلك ان الهوة العميقة التي نستشعرها في المسافة التي تفصل شوقي عن العقاد لها اسبابها الموضوعية الكامنة في التكوين الكلاسيكي لشعر شوقي، والتكوين الحديث لنقد العقاد . اما ما يمكن ان يقال عن الوسط الادبي المليء بالزيف الذي نشأ فيه الشاعر المترف ، وما يمكن ان يقال عن نفسية شوقي التواقفة الى المديح - مهما بلغت به المغالة حدها الاقصى الذي ينقلب الى الضد في اغلب الاحيان - فانها وغيرها ليست الا عوامل ثانوية في تلك المعركة الهامة التي اشتعلت وارها بين الشاعر الكلاسيكي والناقد الحديث ، تعبيرا اصيلا من أزمة التناقض الحاد بين القديم والجديد في بدايات عصر النهضة . هذه الازمة التي اتخذت عند كتاب المرحلة الجديدة تعبيرات مختلفة ، فكانت ثورة طه حسين على ما ينسب الى الجاهلية من الشعر المنتحل ، وثورة سلامة موسى على الناهج السلفية في تفهم علاقة الادب بالحياة ، وثورة العقاد على الاتجاه التقليدي في خلق الشعر وتدفقه .

يتحصن شوقي بين احضانها . ولكن ما لا سبيل اليه ايضا - قبل ان نصاحب العقاد في رحلته الطويلة - هو ان شوقي كان استجابة واعية ، او غير واعية لدواعي مقتضيات الشعر الكلاسيكي الجديد في عصر النهضة، فمرحلة البعث التي قادها البارودي في الشعر المصري الحديث ، كانت مرحلة البداية في اعادة الحياة الى الصورة التراثية للشعر العربي القديم . واذا كان الشيخ حسين المرصفي هو الناقد الكلاسيكي الاول منذ اواخر القرن التاسع عشر، فان شعر البارودي ونثر عبد الله فكري قد تطابعا مع مقاييسه الكلاسيكية في تقييم الادب . لهذا السبب لم تحدث الجفوة بل الفجوة بين الفنان والناقد . اما العلاقة بين شوقي والعقاد ، فانها علاقة الشاعر الكلاسيكي الجديد ، بالناقد المصري « الحديث » . فلقد كانت مفاهيم العقاد الادبية تتناقض كيفيا مع مفاهيم الاتجاه الكلاسيكي في الادب، مهما بالغ في استخدام موازين النقد العروضي واللفوي في تحليل شعر شوقي . فقد كان هذا الاستخدام بمثابة التمرير بكل ما يفخر به شوقي وعشاقه ويزهون ، كان بمثابة التحدي السافر لاية « تحفظت » يمكن لقارئ الشعر الكلاسيكي ان يصون بها شاعره التقليدي من سهام الناقد الحديث . اي ان العقاد اراد ان يستخدم « نفس السلاح » الذي قد تعرض بواسطته لتحديات

وقبل ان يتصدى المقاد لتقييم رثاء شوقي لمحمد فريد ، فانه يحدد اولا المستوى الادبي للجيل الماضي من الشعراء ، والمستوى الذوقي لنفس الجيل من القراء . يصف ذلك الجيل وعهده بأنه كان « عهد ركافة في الاسلوب وتعرش في الصياغة تنبو به الاذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكتاب او الشاعر ان يوفق الى جملة مستوية التسوية ، او بيت مائغ الجرس ، فيسير مسير الامثال ، وتستعذبه الافواه لسهولة مجراه على اللسان » ومن ثم كان القارئ يتلو هذه القصيدة او تلك « كالماء الجاري » ويصبح مقياس الاجادة الشعرية عند مثل هذا القارئ هو مقدرة الشاعر على الاتيان « بالكلام النحوي الطو » .

هذا هو المدخل الذي يخطط به العقاد هجومه العنيف على شوقي وشعره . قلت « شوقي » لان الناقد لم يخف مطلقا ان شخصية شوقي كشاعر للقصور قد اسهمت في افساد شعره وذوقه . ذلك ان العقاد ، اولا ، يؤمن بتأثير الشخصية الانسانية في الشخصية الفنية ايمانا عميقا . كما ان العقاد ، ثانيا ، يحمل مدام اجتماعيا واضحا ومباشرا لشخصية الشاعر الاجتماعية ، في المستوى الطبقي والقومي والوطني . فالعقاد ينتمي الى تلك الفئات المناضلة من الجماهير الشعبية ، بينما شوقي ينتمي الى الطبقة الحاكمة . والعقاد ينتمي الى القومية المصرية باصالة

حقيقية ، بينما شوقي يفتقر الى الاحساس المصري الاصيل ، لعراقه نسبة التركي والشركي . كما ان العقاد ينتمي الى الثورة الوطنية الديمقراطية في قتالها الذي لا يكل مع الاستعمار ، بينما شوقي يحتص باسوار القصور العميلة للاستعمار . ولهذه الاسباب مجتمعة يتحرز العقاد كثيرا اذا ما كتب شوقي قصيدة رثاء في زعيم وطني يدين له الشعب المصري بالكثير من آيات النضال الثوري . يتحرز العقاد لاقتناعه شبه المطلق ، بان هذا الشاعر الملكي غير المصري لا يمكن ان تطابق مشاعره احساس المصريين ازاء فقد احد زعمائهم الوطنيين . هذا الشك يقود العقاد الى تلمس مدى الصدق الذي تنطوي عليه القصيدة في الترحم على محمد فريد وبكائه . والصدق هو همزة الوصل بين الشخصية الانسانية للشاعر وشخصيته الفنية . فاذا كان الجانب الانساني مشكوكا فيه ، وجب الالتفات اليقظ الى الجانب الفني . والمعايير الفنية الدقيقة تكشف لنا مدى الصدق الذي يعتدل في وجدان الشاعر ، او الزيف الذي يلف كلماته .

ويبدو ان بعض المبردين لشعر شوقي ، بدا الاستغراب او التامل يتسرب الى قلوبهم وعقولهم حين اخلت تتوالى قصائده الاخيرة ، السابقة على هجوم العقاد . ومن ثم راح ناقدنا في البداية يحلل هذه الظاهرة بمصادرة تقول ان شوقي

الامس هو شوقي اليوم « ولكنهم هم الذين تغيروا » . فالتقارئ المعاصر يأخذ سبيله الى الارتقاء في الذوق والشعور بحيث يسبق شاعره المفضل اذا مضى في خط سيره الطبيعي « وقلما يرتقي الشاعر بعد الأربعين ، فان اخصب ايام الشعر ايام الشباب » . هو يستلهم اذن بصيرة قارئ الشعر الواعية التي اعلنت ما طرأ على الشعور المصري من تغير ، حتى يستند على هذه البصيرة فيما اذا كان ثمة طارئ عابر قد ألم بشعر شوقي ، ام ان هذا الشعر يحمل في طياته ما يحول دونه والبقاء الطويل . من هذه النقطة يركز العقاد على الثقافة والتجربة كمعاد لتطور الشاعر في ملاحظته لتطور القارئ . فهو يثير اول ما يثير من قضايا فسي فصيده شوقي عن محمد فريد ، قضية الشعر ولغة الشارع . هل يمكن على سبيل المثال ان يستعير الشاعر تعبيرات الشحاذين الاستجدائية في صياغة معاني الموت التي يمكن استلهاها من هذه التعبيرات ببساطة ويسر . اي اننا نستمع الى الشحاذ يتوكأ على عكازه متمتما في نغم حزين « دنيا غرور ، كله فان ، من قدم شيء التقاه ، يا ما داست جبابرة تحت التراب ، اللي عنده باق » الى اخر هذه القائمة من الدعاءات فسي استرحامها لقلوب الناس عن طريق تذكيرهم بالآخرة .. فاذا جاء شاعر وصاغ نفس هذه العبارات شعرا ، ماذا يمكن ان نلاحظ ؟

ان العقاد لا يناقش فكرة الماثورات الشعبية كنداءات الباعة والشحاذين والتدب والردح ، وما اذا كان في الامكان ان تقيم بناء اعمال فنية ناجحة .. ذلك ان شوقي في قصيدته لم يستلهم المعنى الفني العميق للفولكلور المصري ، حتى تصبح قصيدته تمثلا واعيا بشحنات فنوننا الشعبية ، وما تتضمنه من دقات الروح والتراث المصريين ، شحنات اللفظ والدلالة والتاريخ والشعور . ان شوقي يكتفي بتحويل الحكمة الشعبية المتداولة برنينها العذب المألوف الى بناء فصيح مؤسس على الهندسة الكلاسيكية للشعر العربي ، فلا هو يعطي الكلمات المألوفة معنى غير مألوف ، ولا هو يجزل في العطاء فيسخر على الحكمة القديمة ببناء حديث . وانما نراه قد استلجج اللفظ من مخبئه الشعبي الدافئ الى قصر من الرخام البارد يزهو يوصف الكلمات على نحو عروضي موزون غير مختل ، وقافية وقورة غير لعوب . هكذا يتم تكفين الماثورات الشعبية على يدي شوقي في اردية من حرير قضاقي . لهذا يشور العقاد على « ابتذال » شوقي في استخدام لغة الشارع ، ولا ينبغي — من ثم — ان نفهم ثورته على انها احتقار للغة الشارع في ذاتها . فاذا نحن قرأنا لشوقي في رثاء فريد :

كل حي على المنية غاد
تتوالى الركاب والموت حاد

ذهب الاولون قرنا قفرونا
لم يلم حاضر ولم يبق بآد
هل ترى منهم وتسمع عنهم
غير باقى مآثر وايبادي

احسننا على الفور ان العقاد لم
يكن يهزل في تفصيل ادعية الشحاذين
على هذا « النظم » الخالي من حرارة
الخلق العفوي والابداع الذاتي . ثم
تكاد نوقن بان احدى ادوات «الصدق»
الفني الاساسية قد غابت عن صياغة
شوقي لهذه الابيات تلك هي توظيف
الصورة الشعبية المألوفة في احتواء
مضمون جديد ، ينتقل بالحكمة
التي يمكن ان يقال في رثاء اي انسان
الى المبرة الخاصة بانسان محدد .
لهذا ايضا ، يتوقف العقاد كثيرا
عند الابيات التي تصف موقع القبر ،
او استخدام الامثال الدارجة في
مقام الوعظ والارشاد ، لكي يقرر
بعدئذ ان شوقي يهتم اشد الاهتمام
بالعرض دون الماهية ، بالمظهر دون
الجوهر . . ومن هنا تنفتحت القصيدة
الى منشورات متفرقة ، لا يجمع بينها
سوى البحر الواحد والقافية الموحدة .
والتجربة النقدية التي اقدم عليها
العقاد بتحويل احد الابيات الى نثر
خال من الوزن ، هي تجربة ذات
حدين فالعقاد يؤمن فيما يبدو ، بان
الشعر يمكن ترجمته الى اية لغة
انسانية دون ان يفقد شيئا من
جوهره اذا كان شعرا عظيما بحق .
وهذا هو الجانب السلبي في المنهج
التجريبي عند العقاد بشكل عام ، وفي
رأيه بصدد ترجمة الشعر على وجه

خاص . فان يصل بنا التجريب الى
ان نفترض صورة للعمل الفني تختلف
عما هي عليه بالفعل ، يفقد الدراسة
الموضوعية عنصرا خطيرا هو ما
ندعوه بالموضعية في النقد . وهو ان
ندرس النص الادبي الذي امامنا كما
هو ، فلا نحاول ان نتحقق من فساد
بان نراه من منظور يستهويننا ، ويسر
لنا سبل الحكم العاجل . ويشهد
الخطأ فداحة اذا عممنا هذا الحكم ،
او - على اقل تقدير - اذا اغرانا
هذا الحكم بالتعميم . فاذا جاء العقاد
ولاحظ ان هذه القصيدة او تلك
تشوبها النثرية او التفكك ، لا يتعين
عليه ان يلجأ الى سرد القصيدة نثرا
او تغيير آياتها من مكان الى مكان ،
حتى يثبت لنا - بأسلوب تجريبي -
ما آلت اليه القصيدة على يد الشاعر
من نثرية ولهافت . ومن ثم نرث
حكما عاما الى جانب هذا الحكم
الخاص ، وهو ان الشعر يمكن
ترجمته محتفظا بقيمته من ناحية ،
وان اسقط عناصر الشعر الوزنية لا
تفقد الشعر شاعريته ولا عظمته .
وهي مقولات لا يوافق عليها العقاد
نفسه كما سنرى في اصماله القادمة ،
وان كانت نتيجة حتمية للمقدمات
الجزئية التي تبناها على طول هذا
البحث . ومع هذا يتبقى للعقاد من
هذه الزاوية احدى القيم الايجابية
الهامة التي ارساها في مشقة واصرار
حتى اصبحت من تقاليد النقد
المصري . وهي ان ادوات النظم ليست
من جوهر الشعر . ذلك ان شاعرا

كلاسيكيا كاحمد شوقي يستطيع ان ينظم بمهارة وتظل قصائده - فسي نظر العقاد على الاقل - نثرا . ويستتبع هذه النقطة ان جوهر الشعر لا يتطلب من الشاعر اية عناية بالاعراض والمظاهر ، وان هذا الجوهر هو روح حية مندفعة لا سبيل الى الالام باطرافها الشكلية ، فهي دائبة التطور والتفاعل ، دائبة الخلق والابداع الى ما لا نهاية .

وهكذا ينتهي العقاد من مناقشة مضمون قصيدة شوقي فسي رثاء محمد فريد ، مقرر ان هذا المضمون خال من الصدق في المستوى الانفعالي المحض للقصيدة . لان الشاعر لم يعكس لنا في ادوات تعبيره ما تمثل بواسطته هول الكارثة التي وقعت بوفاة محمد فريد . انه يواجهنا لاول وهلة فسي تصويره لبشاعة الموت بالمعاني العامة ، والعظمت المنبرية التي نلتقي بها فسي تحليله لوقف الانسان من النهاية والمصير ، والتهاكك على مجموعة من الكليشيات التي ابتدلت لطول الاستعمال ، والانصياع الى تجسيد الجزئيات غير الدالة في مشاهد الموت من الوفاة الى تشييع الجنازة الى الدفن ... كل ذلك يؤدي بنا الى حقيقة جلية واضحة ، هي ان محمد فريد كزعيم وطني لم يتوسد قط مكانا في ضمير شوقي . اما الجانب الانساني فسي حياة الراحل العظيم ، فلم ينل اشارة واحدة من الشاعر ، مما يؤكد غياب الصدق وحرارة الانفعال من ابنايت

هذه القصيدة . وكلن العقاد لم يناقش المضمون الا كمقدمة الى مناقشة الشكل . ومعنى ذلك - منذ البداية - ان العقاد يأخذ بذلك التصنيف الموضوعي للادب الى شكل ومضمون . كما انه يأخذ بالفكرة النقدية القائلة بان المضمون هو الذي يحدد الشكل وينسجه ويتجسد خلاله . فها هوذا يفتتح حديثه من الشكل في قصيدة شوقي هذه ، قائلا : « الا ان شعرا يسف الى هذا المحال لجريرة لم يحن على لغة العرب الا زغل الصناعة لا جزى الله صانعها خيرا » . وهو يستشهد بابيات من ابن المعتز وايي الغتاهية ليدل على مدى الاذى الفني الذي يلحق باحدى القصائد حين يركز الشاعر جل انتباهه على الجانب السطحي من الشكل كالاعتماد على التشبيه البعيد المنال . هكذا يبحث عن المعنى الذي يمكن ان يدل عليه اللفظ في قصيدة شوقي . ومن ثم يضحك العقاد كثيرا حين يحدد الفاظ شوقي بهذه المعاني : ان نعش فريد لو لم يمنعه ناقلوه الى مصر لسعى اليها وحده (لو تركتم لها الزمام لجاءت - وحدها بالشهيد دار الرشاد) .. حينئذ ينجح العقاد في تعرية القصيدة من رواء اللفظ الخادع بهريق القديم ، فليس ذلك البيت من القصيدة الشوقية الا محاكاة لبيت البحتري (ولو ان مشتاقا تكلف فوق ما - في وسعه لسعى اليك المنبر) .. فالفرق بين

البيتين هو الفرق بين الاصل المبدع والصورة المصنوعة . بعبارة اخرى هو الفرق بين الشعر العظيم والنظم الكلاسيكي على متواله . وهذا هو دور الجانب السلبي في الموروث الادبي من ناحية، وتلك هي الاستجابة الكلاسيكية في مرحلة حضارية متخلقة تنادي بالبعث من ناحية اخرى . فتلك الحلقة المفرغة من التشبيهات التي ذكر العقاد ان القدماء ابرفوا في تضخيمها ، بحيث ان العلاقة بين التشبيه والمشبّه به اوضحت مع الزمن علاقة طلسمية ، لانهم جعلوا من التشبيعية فانصرفوا اليه « ولم يتوسلوا به الى جلاء معنى او تقريب صورة ثم تبادوا فاوجبوا على الناظم ان يلصق بالمشبه كسل صفات المشبه به ، كان الاشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، وكان الناس فقدوا قدرة الاحساس بها على ظواهرها . هذا هو الشق الاول من الجانب السلبي . - على سبيل المثال - اما الشق الثاني فهو استجابة المرحلة الكلاسيكية لمطالب التراث فسي صياغته الشكلية دون استلهاام روحه الخلاقة في صيغة عصره .

كان العقاد يتقدم باتجاهه الجديد في النقد الادبي ، وهو يعلم انه يشق ارضا بكرة في امس الحاجة الى الحصيلة النظرية ، بنفس القدر من حاجتها الى الواقع التطبيقي . لذلك يضطر كثيرا الى ان يتوقف بين الحين والحين - في غمرة تحليل شوقي ونقده - ليتصدى لتحليل

فكرة نظرية عن الشعر ونقده . فاذا تصدى لاداة التشبيه في الشعر العربي ، فانما يركز على مسألة تبدو بدئية ، وان كانت بحاجة دائمة الى التأكيد ، وهي ان اداة التشبيه اداة توصيل وجدانية من عقل الشاعر وضميمه الى عقل القارئ وضميمه . واذا كان الشاعر الحقيقي هو من يشعر بجوهر الاشياء ، لا من يمددها ويحصى اشكالها والوانها ، واذا كانت مزية الشاعر ليست هي ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وانما مزيته ان يقول ما هو ويكشف لك عن لبايه وصلة الحياة به ، فان التشبيه « انما ابتدع لنقل الشعور بهذه الاشكال والالوان من نفس الى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعقده واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء يمتاز الشاعر عن سواه . . لانه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا » . هذه اذن احدي الافكار النظرية حول الشعر عند العقاد . ومن بوادر الاساق في تفكير العقاد انه يوائم - او يحاول ذلك - بين نظرية الشعر ونظرية النقد . فالفكرة السابقة عن جوهر الشعر تقوده الى القول : « ان المحك الذي لا يخطيء في نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره ، فان كان لا يرجع الى مصدر اعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الاغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر

كما رأينا في رثائه لمحمد فريد . ان
الوضعية الاجتماعية للعقاد ، وتقدم
الفكرة السياسية عنده في ذلك
الوقت ، كلاهما دفعه لان يبجد محمد
فريد ويفضله على مصطفى كامل
(راجع التذليل بالديوان) بل ويضعه
في مصاف شهداء الإنسانية فسي
العالم كله ، كما جاء في مقاله بمجلة
المصور قبل ذلك التاريخ بعامين .
هذا الكاتب المناضل - في المستوى
السياسي والاجتماعي - كان لا بد
ان يتبنى أكثر الاتجاهات الثورية
نضجا في النقد الاوربي الحديث ،
كمدخل لداسة أكثر الاتجاهات
الكلاسيكية نضجا في الشعر المصري
الحديث . وهو بهذا الاختيار الناضج
كان يشارك في وضع حجر الاساس
في بناء عصر النهضة الادبية بتاريخ
الفكر المصري الحديث .

((للبحث صلة))

المطر . . فذلك شعر الطبع القوي
والحقيقة الجوهرية « . هذا التصور
النظري للنقد هو الذي يقوده بالضرورة
الى المقارنة بين قصيدة شوقي التي
تعارض المعري في احد اجزائها وبين
قصيدة المعري . . وهو بهذه المقارنة
في ذاتها يدل على اهمية الملاحظة
التي تحت اليها ، وهي ان العقاد كان
يلج عالم الادب الحديث قبل ان تكون
التربة المصرية مهيأة لذلك .
فالتحليل والمقارنة هما عماد النقد
الحديث . وقد استخدمهما العقاد -
فيما رأينا - استخداما جاذقا هو
جزء خصب من تراثنا المحلي فسي
مفهوم الحدائث في كل من الادب
والنقد .

واعود الى القول بان العقاد كاتب
الشعب الوطني انذاك ، ما كان
يستطيع - مخلصا - ان يلتقي بشاعر
السراي ، حتى اذا مد الشاعر المكبي
احد الجسور المغرية للمبور واللقاء ،

صدر حينئذ :

لم العقل

تليف يوجن ايغليز

ترجمة

موفق الحمداني - مريم شرارة

منشورات دار الطليعة - بيروت

المرحلة الراهنة لأزمة الرأسمالية الكبرى

بقلم : ي. فارجا

ترجمة : محمد حافظ يعقوب

أن (١) التقرير النهائي لمؤتمر ممثلي الأحزاب الشيوعية والعمالية المعقود في تشرين الأول عام ١٩٦٠ ، ويرنامج الحزب الشيوعي في الاتحاد السوفياتي ، والقرارات الأخرى للحزب الشيوعي السوفياتي ، قد طرحت جميعها تحليلًا عميقًا للوضع الدولي الحالي ، وأكدت بطلان إمكانات التطور المتوقعة .

أن التطور الحديث على هذا الأساس يقدم الآن مستقبلًا متميزًا - النظام الاشتراكي العالمي أصبح العامل الفعال في تطور التمتع .

يبدو أن البرجوازية ، والتيار اليميني في الاشتراكية ، بل والاتقاساميين أيضًا ، يناهضون هذه النظرية . فهم يفترضون حتمية تفوق النظام الرأسمالي على الاشتراكي ، وأن وتأثر نمو الاقتصاد الرأسمالي في أعوام ما بعد الحرب هي أعلى منها في المرحلة الأولى لازمة الرأسمالية الكبرى .

أن تفوق الاقتصاد الرأسمالي قد أخذ ينحدر بسرعة بفعل التوتر العالية للتقدم في الاقطار الاشتراكية . أن وتأثر التطور قد ارتفعت بسبب الظروف الشاذة للاقطار الرأسمالية ، لا بسبب التطور « الشكلي » للسوق

فحقيقة حقبتنا الراهنة الأولى هي الانتقال من الرأسمالية السى الاشتراكية ، هذا الانتقال الذي كانت بدايته ثورة أكتوبر الاشتراكية في روسيا . أنها حقبة الصراع ما بين نظم اجتماعية واقتصادية عالية، حقبة الثورات الاشتراكية وثورات التحرر الوطني ، حقبة تدهور الامبريالية وإزالة القواعد الاستعمارية ، وحقبة دخول العديد من الشعوب في الحياة الاشتراكية وانتصار الشيوعية والاشتراكية بشكل كبير .

١ - الدراسة التي بين أيدينا الآن ، هي في الأصل الفصل السادس من كتاب بعنوان « رأسمالية القرن العشرين » مؤلفه « ي. فارجا » والصادر عن دار التقدم موسكو . وترجمتنا هذه عن النص الانجليزي .

معالم الثورة الأدبية في العراق المعاصر

غالي مشكري

ربما كانت الثورة الأولى للعقاد ، هي التي كانت تدفعه بين الحزن والآخر الى التطرف ان لم يكن للشطط في « لغة الهجوم » التي استخدمها مع شوقي . بل لعل هذا الاندفاع في استخدام هذه اللغة كان يؤدي به الى تجاهل بعض العناصر المهمة في ميزانه النقدي البالغ الصرامة والتجديد . فعندما يحاول شوقي أن يرثي عثمان غالب بقوله ان مملكة « النبات » ضجعت لمصره ، وأن الزهر في أكمامه « يبكي » الفريد المراحل ، الى آخر هذه التشبيهات التي تفيد بلا جدال مشاركة الطبيعة في اليوم الحزين ، يلتقط العقاد هذه الفكرة للتندر بما تصوغه من افتعال الحزن فيما يرى . لان تفصيل حلة من احزان الطبيعة على واحد من البشر ، انما هي لغت وعسف من المخيلة الشعرية الفقيرة في لوتجال الرثاء . وليس من شك في ان شوقي قد اخفق تماما في اسقاط العناصر النثائية على العناصر الموضوعية كاخفاؤه في صياغة المأثورات الشعبية ، ولكن هذا الاخفاق كان مقصورا على زيفتين هما « التطبيق الشعري » وحرارة « الانفعال » بالتجربة . فمحاولته المطابقة بين التجربة للشخصية وصياغتها الموضوعية في معطيات حسية مباشرة ، كانت تقلت عند شوقي من بين يدي التوفيق . كذلك يبدو ان قصائد « المناسبات » لم تستحوذ على انفعاله وان استحوذت على اهتمامه . فجاءت الصورة العقلية للقصيد مفروضة من أعلى قمة باردة في المنع ، خالية من اي وهج لحرارة الشعور . غير ان العقاد لم يعالج القضية من هذا المستوى بل استطرد في محاكاة الشاعر ساخرا من قصوره الفني بغیر استناد على حجج منطقية بل ربما بلغ به الحساس ان يصيب نفسه بالحجارة التي قذف بها شوقي حين يتصور الخيال الشعري موقوفا على مقاييس العقل وصوره الذهنية . لذلك وقع فريسة سهلة للتناقض بين قوله النظري « ان الحياة هي التي تنشيء الشعور » ومن يجهل الفرق بين التفكير والاحساس ، حرى به أن يجهل « للفرق بين مقام السخرية ومقام التعزية » وبين اصطياذه لتشبيهات الزهر الباكي والنبات الحزين ، على أنها قفشات لشاعر « يخرف » ا

وعلى غير هذا النحو جاء تحليله لمقصيدة شوقي في استقبال الوفد ، فقد بدأ حديثه عنها بمصادرة تقول انها نكسة ادبرت بقاتلها ثمانية قرون ،

وان بعض أجزائه يمثل وضعاً من أوضاعه •
واللغة أو اللسان الأدبي يفيد وضوحاً ، ولكن لا يكون الأدب مستقى
له ، أو معينا يفتر منه • وجل ما علمناه أن التاريخ ضروريه عديدة ، وكل
الثغرات الى ناحية دعت الى لزوم التلويح فيها ، فيظهر النقص في صفحات
عديدة ، أو يكسوها ثوباً لا يتجاوز به عن الحقيقة وأن يؤدي ما سمع أو
علم بصحة وثوق •

والموضوع الأدبي من قصة أو قصيدة لا يتقيد صاحبه بقيد وإنما
يطلق الحرية للقلم فيصور ما يريد • والتاريخ لم يكن كذلك فإنه يدعو
للالتفات كثيراً ، ويستلعي النظر في المطلب ولا يتجاوز المنقول أو المسموع •
ويصح أن يقتبس الأديب من التاريخ ، ولكنه لا يستطيع أن يكون مؤرخاً •
ولا شك في أن المؤرخ يستخدم الأدب كألة بيان ، وحاجته الى حسن
اختارتها أمر لا بد منه فخران تغطي أو أن تنال بالجموح ، فتخرج عن حدود
النقل المرسوم للمؤرخ • وكم من مؤرخ تدهور في هذه السبيل حيث اغرق
في الوجهة الأدبية ، فاضاع روح التاريخ كما هو الشأن في العتيبي ، والعماد
الكاظمي الأصمبهاشي وابن شداد ، وابن حبيب ولم يجعل هؤلاء الأدب من
مصادر التاريخ إلا أنهم توغلوا فيه •

هنا والأمل أن ينال التدقيق مكانه ويصح أن يدخل الأدب في التاريخ
لزيادة البيان أو الاستفادة منه بأسلوب فائق •

يحبينا القول الجميل والشعر اللطيف المحكم ، ولا نرغب الا في
أسلوبه ، ولطف بيانه • وإما التاريخ فهو محل النظر والأديب لا يؤخذ عنه
التاريخ ، وإن برع في الموضوع ، أو اتقن الصنعة الأدبية وإمكانه التصوير
لغاية ما يمكن أو يستطاع منه • ويحق للمؤرخ بعد أن يتسلح بالأدب الكامل
أن يكتب التاريخ كما وقع بأفاده سهلة وبيان مستقيم وعبارة مقبولة •

تقتضي أعمال التحرير الاتصالات المتمرة بين المجلة وكتابها •

يرجى تفضل الاساتذة الكتاب تثبيت عناوينهم كاملة وإماكن

أعمالهم وتلفوناتهم - إن وجدت - على ما يرسلونه الى المجلة مع الشكر •

التحرير

وكان فيها مقلدا للمقلدين في استهلاله وغزله ومعانيه . وقدم العقاد لهذا التحليل بما يشبه الماتنيسم للشعر المصري الحديث ، فقال ان المطلوب من الشاعر المصري الحديث ، ان يكون شاعرا ومصريا وحديثا ، أي أن يعرف « كيف يكون التعبير عن النفس المصرية » ، وأن يعرف « المعاني والمثل العليا والخيالات التي اذا نطق بها الشاعر وجد في مصر من يمنحه تلك الاوصاف المستحيلة ، وان يستوضح من ذلك كله مبلغ ما تنطوي عليه نهضة البلد من اليقظة للروحانية والتقدم الاجتماعي » .

ان العقاد بهذه الكلمات انما يرسى تقاليد النقد « المصري » للشعر . وهو في ذلك أحد رسل الدعوة الى الفكرة « المصرية » التي عرفت طريقها الى الوجدان الثوري في بلادنا منذ بداية القرن العشرين وازدهارات ثورية ١٩١٩ الى ان تبلورت نهائيا في كتابات جيل الرواد الثوريين ، طه حسين والعقاد وسلامه موسى وهيكيل . وعلى الرغم من أن العقاد عالج الفكرة المصرية في مختلف مستوياتها السياسية والاجتماعية والادبية ، الا أن مستواها الأكثر عمقا اتضحت ابعاده الحقيقية في النقد الادبي . اذ كانت المهمة الاولى امام « النقد المصري » هو تحديد ملامح الشخصية المصرية في الفن ، وتغليب الروح المصرية في عملية الخلق . أي أن « المصرية » هنا لم تكن مجرد التناقض الحاد بين « الوطنية » و « الاستعمار الاجنبي » ، أو بين الوطنية والهيمنة العثمانية . كلا ، ان امثال هذه التناقضات لم تشكل سوى المظهر الخارجي للفكرة المصرية في المستوى السياسي . كذلك لم تكن الدعوة المصرية مجرد للرغبة في ايجاد مجتمع متحرر من رقبة المركبات والعقد النفسية التي تولدت خلال أجيال طويلة من الذل والعبودية . فان امثال هذه الرغبة لم تجسد سوى المظهر الخارجي للفكرة المصرية في مستواها الاجتماعي . وكذلك لم تكن « مصر للمصريين » شعارا اقتصاديا مقصورا على الدعوة الى تمصير الشركات الاجنبية ، وانشاء بنك مصر ، فليس هذا الشعار الا تحديدا للفكرة المصرية في مستواها الاقتصادي .

كانت أمام العقاد وطه حسين وسلامه موسى وهيكيل ، وبقية أبناء الجيل الرائد للفكرة المصرية ، مهام أخرى أكثر غورا وعمقا في وجداننا الروحي ، كانت امامهم الفكرة المصرية في مستواها الروحي ، عليهم أن يخلقوا ، ويجسموها ، ابداعا جماليا خلصا . فاذا اتجه سلامه نحو « الحضارة » ، واتجه طه نحو « المنهج » واتجه هيكيل نحو « الفن الروائي » ، واتجه سليم حسن نحو « التاريخ » . فان العقاد اتجه مباشرة الى النقد الادبي في أكثر مجالاته حساسية وتعقيدا وهو الشعر . فلا شك ان البحث الحضاري والمنهج الحديث والرواية والرومانسية والتاريخ ، كلها أدوات ضرورية في استلهام الفكرة المصرية من باطنها الروحي الاصيل ، ولكن النقد الادبي اذا عالج فنا كالشعر ، يستلهم تراثا عربيا عريقا ، فان

المسألة تصبح أقل سهولة ويسرا . فإذا تصدى هذا النقد لقمة المرحلة الكلاسيكية التي تستمد أهميتها من محاكاة القديم واجترار قيمه ، فإن المسألة تصبح أكثر صعوبة ومشقة .

لذلك أقول إن العقاد بلغ في معاناته للرسالة التي قام بها وهو بصدد شعر شوقي ، درجة عالية من صلابة الايمان ، والوعي العميق الحر . كان مؤمنا صلبا بالشعب المصري كخامة أساسية تقوم عليها الفكرة المصرية . لأن روح هذا الشعب كامنة في الأرض ، والكادحين من ابنائها ، كامنة في ذلك الفلاح الذي ترسب في كيانه آلاف السنين من الحضارة . ومن هنا كانت المظاهر الخارجية للفكرة المصرية في مستواها السياسي والاقتصادي والاجتماعي مجرد قشرة خالصة سرعان ما تنهار لتفسح المجال واسعا امام زعماء هذه المظاهر ، الى طريق الخيانة . فليس الاستقلال الشكلي ، ولا بناء الشركات المصرية ، بعاصم الذين يقفون عند هذه الملحد من التردى في هوة الخيانة للفكرة المصرية . فما أسرع ما تتناقض مصالح الأغلبية الساحقة من الشعب الكادح ، مع زعماء هذا الاستقلال وبناء هذه الشركات . فالاولى إذن أن نبحث عن « الروح » التي تستمد قيمتها من « الجوهر » الكامن في شخصية « مصر » . ولم يكن هذا الجوهر سوى الشعب في واقع حياته اليومية وما تخفى من أصالة الجنور .

أمن العقاد إذن بالشعب المصري ، وكان على وعي عميق بأن الكلاسيكية الشعرية في مصر ، تتناقض شكلا ومضمونا مع حياة المصريين وحضارتهم . كان واعيا أمينا ، بأن الكلاسيكية الشعرية في بلادنا لا تقوم بذلك النور الباهر الذي قامت به الكلاسيكية إبان عصر النهضة الأوروبية . كان يمي أن معنى النهضة عندنا يختلف عن معنى النهضة في أوروبا ، كان يبحث عن « المسار الخاص » للادب المصري الحديث .

من هذه الزاوية على وجه التحديد نتعرف على معالم الثورة الاولى في حياة العقاد النقدية . الثورة التي كانت تشتعل به أحيانا وتضطرب ، ولكنها في النهاية كانت ترسم تقاليد النقد « المصري » الحديث . ولغوى هذه التقاليد هو مدى القرب أو البعد من الروح المصرية في هذا الشعر أو ذاك . لم يغفل العقاد الدور الهائل الذي يقوم به التراث لا شعوريا في تكوين للشاعر المصري . ولكنه أضاف أن هذا الدور من الممكن أن يتحول الى حركة إيجابية تزيد من قرب الشاعر نحو الاصل ، كما أنه من الممكن أن يتحول الى صخرة ضخمة تعوق حركة السير الى امام . التراث العربي قادر على أن يكسب الشاعر المصري السمات « الانسانية » التي يشترك فيها الشعر الانساني جميعا . ولأن هذا التراث قريب منا غاية القرب ، فإنه قادر أكثر من غيره على أمدا لنا بالوهج الانساني الصادق ، وحرارة التجربة المعاشة ، والانفعال الامين . غير أن هذه القدرة من طرف واحد لا قيمة لها . ولا بد من أن يكون الطرف الآخر - للشاعر المصري المعاصر - على استعداد كامل لأن يستلهم

هذا الجانب فقط من التراث للعربي القديم . وهو استعداد لا يتأتى الا للشاعر الكبير الموهبة والعميق الاصاله . أما الشاعر الصغير العاجز ، فهو الذي يضعف أمام تشكيلات التراث من تراكيب ومضامين ولغويات . هنا تصبح الكلاسيكية جريمة ضد روح مصر . ولعل هذه هي نقطة الابتداء الاولى في التناقض الحاد بين نقد العقاد وشعر شوقي . جاء العقاد مسلحا بهذه الروح - الروح المصرية - وكان شوقي مجردا من هذا السلاح الروحي الخطير ، فلم تكن المشكلة مجرد جزئيات رديئة هنا أو هناك ، في الوزن أو الخيال أو ادوات التعبير . . ان مناقشة هذه الجزئيات جرت قلم العقاد الى الشطط في أحيان كثيرة . أما المشكلة الكبرى فكانت افتقاد شوقي لشوقي للروح المصرية ، وبالتالي افتقاده الروح عموما . فنحن اذا جاوزنا شطط العقاد في التقاط الهنات الجزئية ، سوف نعثر عند شوقي على « ديباجة » عربية شائعة ندر بين معاصريه من استطاع محاكاتها . كان شوقي يملك طاقة تراثية هائلة استدرجت العقاد الى أكثر جوانبه سلبا ، وهو محاولة محاكاتها ساخرها منها . . غير أن هذه الطاقة لم تحصل من التراث على وجهه الانساني الرحيب ، بل استلهمت هياكل عظمية ميتة . ومن جديد أقول له اذا تجاوزنا شطط العقاد من ناحية ، وطاقة شوقي للتراثية من ناحية أخرى ، فانا سوف نعثر على القوسين الكبيرين اللذين يحيطان غياب الروح المصرية ، والروح عموما ، من هذا الشعر . القوس الاول هو الظروف الموضوعية ، والقوس الآخر هو العوامل الذاتية . وقبل أن نجوس فيما بين القوسين الكبيرين ، علينا أن نتلمس خطوات العقاد مع أقدم شوقي وإيقاعاته عند نهاية الجزء الاول من (الديوان في النقد والادب) حين استهدف الشاعر أن يكتب الشعر ويستقبل الوفد في آن .

منذ البداية لست أوافق العقاد على ذلك المنهج التعبيري في النقد الذي كان يجنح به من حيث الشكل الى السخرية ، ومن حيث الموضوع الى اتهام شوقي بالإشاعرية . هذا المنهج الذي يقوم على عدة حركات أقرب الى المزاح والمهادنة ، كان يترجم أبيات شوقي الى قالب النثر حتى يدل على افتعال شاعريتها ولتقصارها على النظم فحسب . فلعل الطريق السليم الى اثبات « النثرية » في الشعر لا يتأتى من باب « الشكل » التركيبي للكلمات ، برصفها جنباً الى جنب ، أو باصطناع المتوازيات والمتقابلات بين صفوفها المتساوية الاشطر والتفاعيل . فليس صحيحا ان شوقي أراد ان يقول « تحول بقلبك عن الطريق ، وانج من جماعة الطلبة السائرة في الرمل ، حين استهل قصيدته بقوله :

لأثني عنان القلب وإسلم به من ربوب الرمل ومن سربه

ان اقتناص الاحرف والكلمات هنا في مستواها اللفظي ، وإعادة رصفها في قوالب النثر ، ليس منهاجا صحيحا للتدليل على فقدان الشعر في قصيدة

شوقي . فكان الناقد هنا لا يرى سوى المعاني المعجمية للالفاظ ، ويسقط بالتالي في مهووي التشكيكية . ثمة أدوات نقدية رشيدة يعرفها العقاد جيدا لانه علمنا اياما على مر السنين ، هي المعيار الحقيقي لشاعرية الشاعر أو زيفه وافتعاله . أما الانسياق وراء عاطفة الغضب الى الطرف الاقصى من الانفعال البدائي ، فانه يؤدي بالناقد الى هجران شاطئي الموضوعية ، و«التماس «الألعيب» الشخصية كترجمة التصرع الى نثر ، أو صياغة الرأي النقدي في قوالب الحكايات الفكاهية والنوادر ، أو التهكم على الشاعر باستحداث طرق أخرى لمنح شعره الحياة من جديد . ان هذه الامثلة من انحرافات النقد عند العقاد ، أفقدته الكثير من سمات موضوعيته الصارمة ، كما أفقدته الكثير من تجلوه معاصريه وتعاظمهم . وليس التجلوه أو التعاطف ، عنصرا ذاتيا ، وانما قصدت به العنصر الوحيد لبلورة « حركة » أدبية موحدة ، تقف في الجانب الآخر لمعسكر الرجعية الادبية . لا ريب أنه كانت هناك « جبهة » من الكتاب المجددين ، ولكن العشوائية والانفرادية ، واللاتخطيط ، حال بين هذه الجبهة ولانمو التقديسي المتعاطف في خط سيرها للامام . بل ان رد الفعل بالنسبة لشعر شوقي ، أن عثر من بين المجددين على من « يرد لسه الاعتبار » ، حقا ، هذا لم يكن سوى « رد فعل » متضخم ومبالغ فيه الى درجة بعيدة ، ولكن اثره في جماهير القراء والمكتثرة الغالبة ، كان بالغ السوء .

أكد على هذه النقطة الخاصة بالانحرافات ، حتى أتجه مباشرة الى المضمون الحقيقي الثوري لنقد العقاد . كان هذا المضمون كما قلت هو تشخيص الفكرة المصرية في مستوى الفن . لذلك يتجه العقاد مباشرة في تقييمه لقصيدة شوقي في استقبال الوفد ، الى قضية الموروث من الحضارة القديمة في الشعر المعاصر ، فيتساءل ما اذا كان الشرقيون ركبت قلوبهم « بحيث اذا أحب السلف العربي أتى الخلف المصري متغزلا بعد عدة قرون » . وهو أمر مستحيل كما يقول العقاد . من هذه الفكرة التي ترفض « الانحلال بال تكرار » وتخلع « ربة التقليد » يكتشف العقاد التناقض الصارخ بين استقبال شوقي للوفد وبين التركيب العربي القديم ، المعد سلفا لاستقبال الخليفة والحبيبة والكلانة في تقاليد التراث العريقة . من هذه الفكرة الالامعة ، كان العقاد يكتشف كنزا نقديا باهرا هو المعيار الثمين للقائل بان ثمة تناقضا غير قابل للحل السلمي بين الشاعرية والقالبية ، أو بين الفطرة البدائية والرويا الحديثة من ناحية ، وبين الثبات والتغلب والمحدودية من الناحية الاخرى . بل ان الرويا الحديثة كثيرا ما تهول الى الفطرة البدائية تنهل من عفويتها وبكارتها وبراءتها التي لا تخضع لاي تحديد مسبق ، أو شكل جاهز . من هذه النقطة ترتفع قامة العقاد السامقة في حقل النقد الشعري حينذاك ، ولكنها أيضا سوف تتعرض لتقييم مختلف في مستقبل الإيـام . غاية ما نستطيع أن نقوله الان ، هو أن هذه الفكرة الالامعة ، لم تختلط لنفسها نظاما تفصيليا شاملا يحميها من التبديد والتدهور والضياع . لا شك أنها « مرحلة »

تفصيلية نابعة من المحاولة الريادية الاولى لايجاد نقد « مصري » ولكنها ظلت في حدود العام دون الخاص لا ترسخ في جوف أرض صلبة عميقة الاغوار ، متماسكة الجذور . وبينما نجد أن الموروث من الحياة القديمة ، لم يفد الشعر المعاصر - مثلاً في شوقي - فإن هذا الموروث على وجهه الآخر - الانساني - قد أخذ العقاد الى ابعد مدى . لم يفد العقاد أية قيمة فنية او فكرية من النقد أو الشعر في التراث العربي القديم ، فعمله أقرب الى القيم الاوربية في الادب ، مع التأكيد على جوهر الرسالة التي كان يقوم بها ، وهي ايجاد « نقد مصري أصيل » يلعب دوره في نطاق الفكرة المصرية ضمن اطار نهضتنا الحضارية الشاملة . إن ما أفاده العقاد من التراث هو المطابقة بين الاشكال التراثية ، والاشكال الكلاسيكية في عصرنا ، وكيف أن كلاسيكيتنا ليست من عناصر « النهضة » كميثاقها في الغرب . هذا هو الاكتشاف الاول للعقاد ، كخطوة للتعرف على « مسارنا الخاص » في الادب ، عن طريق التراث ومعارضته محاكاته ، وعن طريق الغرب ورفض التبعية ، وضع العقاد لبناء رابعة في البناء للمشامخ للنقد الحديث . هذه اللبنة تقول :

★ انه لما تعود شعراء العرب على التكبس بشعرهم ، هجروا الصحراء الى الملوك والامراء ، يقدمون لهم المذايق في مقابل النصب وكانت مذايقهم تبدأ بوصف المشاق التي عانوها في سبيل الوصول الى المينوح تعظيماً له واجلالاً . فكان الابتداء بالغزل ووصف المني في قصائد نظمت في المديح وما شاكله من اغراض حياتهم المتشابهة . لا يعد من باب الغلو والتقليد » .

★ ثم نشأت الصناعة فيمن نشأ بعد هؤلاء . ومن عادة الصانع ان يحتاج الى النموذج والاستاذ ، فاقاموا من المتقدمين اساتذة واتخذوا طرائقهم نماذج لا يبلطون فيها .

★ ونشأ من شعراء الحضر جيل كان احدهم يقصد الامير في المدينة وأنه لعل خطرات من داره ، فكانوا قدم عليه من تخوم الصين لكثرة ما يذكره من الفلوات التي اجتازها ، وكان الواحد من هؤلاء يزع بغزله في مطلع كل قصيدة حتى في الكوارث المدممة « هؤلاء المقلدون للجامعون » .

إن العقاد بذلك ، بعيد الاعتبار الى الشاعر العربي القديم عند الذين تطرفوا فاتهموه ظلماً بأنه السبب فيما ابتلى به شعرنا المعاصر . فقد كانت الاصاله تعيش في الماضي جنباً الى جنب مع التقليد والمحاكاة ، تماماً كما هو حالها الآن . غير أن « الآن » هذه التي تعني بها عصر النهضة الادبية الحديثة في بلادنا عند بدايات القرن العشرين تختلف عن مراحل التاريخ القديم في أنها « نقطة تحول » يتعين علينا ازماعها مراجعة كل القيم التي انحدرت اليها من التاريخ القديم ، ولتلي ما تزال تنحدر اليها مع التاريخ المعاصر .

فالآن الحالية ليس لديها الوقت لان يتعاش في ظلها سلميا ، السلب والايجاب في التراث . الأنية المعاصرة تتطلب رفض « الغزل الرث الذي ليكت معانيه وأوصافه ولم يكن للنظامين وللشعارين بضاعة غير ترجيعه منذ عشرة قرون » كما يقول العقاد . ثم يستطرد بصوت عال . . تلك الكناسة الشعرية المنبوذة ، وهذه هي روح العصر فيما يحسدون . . اما نحن فنقول : تلك هي المسألة الثانية التي يضيفها العقاد الى مسألة « القالبية » ، وأقصد بها «روح العصر» . فلذا كان الجانب السلبي في اجتراء الاشكال التراثية هو القالبية ، فان الجانب الاكثر سلبي هو اغتيال « روح العصر » في الشعر الذي نفترض معاصرته . وكما ان فكرة التناقض بين الشاعرية والقالبية هي إحدى التفصيلات المتفرعة عن « تمصير الادب » أو الفكرة المصرية في الفن ، فان روح العصر هي الأخرى لا يقصد بهما العقاد آنذاك ما تقصده اليوم من التجريد والمطلق ، بل ان روح العصر عنده هي المرادف للشعوري والمضاري للروح المصرية . هذه الروح في المستوى الفني ، يعني افتقادها ان تتحول قصيدة استقبال الولد الى « مقالة منظومة كسائر المقالات التي نشرتها الصحف يومئذ » كما قال العقاد . ان « روح العصر » بمثابة التعبير للجامع المحل والوجه الانساني العام . لذلك يشترط العقاد في التشديد القومي - الذي فاز شوقي بجائزة اجود صياغة شعرية له - ألا يكون وعظا « بل حماسة ونخوة » وأن يلهج به لسان الشعب « وموفقا لكل زمان » .

ان العقاد من زاوية التكنيك النقدي ، يرتكب كثيرا من الاخطاء الجانبية ، كصياغة بعض آرائه في ردء الامثلة الشعبية والحواديت والقصص وترجمة الشعر الى نثر والنثر الى شعر ، الى غير ذلك من « الألاعيب » التي تهبط الى مستوى الهذر البعيد عن وقار النقد العلمي الحديث ، والذي يأخذ به العقاد ، أساسا ، ومن حيث الجوهر . ولكن تكنيك العقاد في ثورته النقدية الاولى يتسم بخاصتين رئيسيتين ، احدهما سلبية ، والاخرى ايجابية . الخاصة السلبية ، أنه لا يحيط برؤيته النقدية الظروف الموضوعية والعوامل الذاتية التي شاركت بصورة معقدة في صنع الظاهرة المطروحة للبحث ، وهي هنا ، شعر شوقي . العقاد يكتفي برصد الظاهرة وتحليلها والتدليل على صحة وجودها ، ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة الهامة الى الخطوة التي لا تقل عنها أهمية ، وهي مصادر الظاهرة وأسبابها من الخارج والداخل . ان الاستقصاء البطيء لهذه المصادر وتلك الاسباب ، كان جديرا بان يضع العقاد كلتا يديه على الاصول العميقة لفقدان « الروح » في شعر شوقي ، وفقدان همزة الوصل بين هذا الشعر وعصرنا . وفقدان مساهمة هذا الشعر في مرحلة النهضة التي كنا بصدد بشايرها الاولى . ولعل الظرف الموضوعي الاول في تحليل هذه الظاهرة يجمع بين جناحيه ، غير شوقي ،

محمود سامي البارودي رائد الكلاسيكية المصرية في الشعر ، وحافظ إبراهيم أكبر معاصري شوقي من شعراء المرحلة الكلاسيكية كلها . هذا الظرف الموضوعي يقول :

* ان الثقافة العربية فيما قبل أواسط القرن التاسع عشر ، كانت تعاني انحطاطا رهيبا يضع الشاعر - والمثقف عموما - في مأزق حرج ، بين الانضواء تحت راية التخلف الحضاري المرعب بتجميد كل قيمة حية في التراث ورفض أي وجه انساني له والتركيز على الحواشي والذبول والهوامش ونقلها بالمزيد من عيون الفقه اللغوي . أي بالتأكيد على الشكل دون « الحياة » .. وبين البحث عن المجهول في الثقافات الأخرى لتطعيم التراث بزاد لا غنى عنه يشفع للعقول الجامدة الى المعرفة ، ان تعرض محصولها المخزون للشمس والهواء . وهو في هذه الحال يعرض نفسه لآقل بادرة يعلنها ، للاستشهاد العاجل .

* كذلك جاء الاستقطاب بين التراث العربي والحضارة الغربية منذ الحملة الفرنسية على مصر الى الاحتلال البريطاني ، تصنيفا حادا متعسفا للذين أرادوا صياغة الروح المصرية في إطار التقسم الحضاري أو في إطار الجمود المنهجي . بل ان هذا الاستقطاب الذي أحدثته فجوات التخلف بين الفرد والسلطة الدينية ، وبين الفرد والسلطة المدنية ، كان من نتائجه الأولى ، بلورة تناقض مفتعل بين التراث والحضارة الوافدة . وأضحت «الإصالة» تعني التراث ، والزيغ يعني التحضر الغربي .. ولقد ظهرت حينذاك محاولات ساذجة «للتوفيق» بين النقيضين ، تبدأ جهودها بالاعتراف الرسمي ، بأنهما نقيضان . ولم تظهر المحاولات الجادة لتبين العلاقة الجدلية العميقة بين التراث العربي والتراث «الانساني» الأشمل ، إلا في مرحلة متأخرة نسبيا ، إذ أقبلت بعد الحرب العالمية الأولى .

* كانت الحياة السياسية في مصر تحت سلطان الانجليز والوالى التركي والعميل المصري ، تمزق كيان اية تجربة وطنية أصيلة في مجال العلوم الإنسانية . لذلك كانت الشخصية المصرية في المستوى الحضاري شخصية « غائبة » ، وفي المستوى الفني شخصية « ضائعة » . وكان الشاعر المصري - والمثقف عموما - أمام احد اختيارين حاسمين : إما التمزق المتنازع بين أطراف النزاع على اغتيال كياننا القومي في الثقافة ، أو الانصياع المطلق للقوى السائدة . إما محاولة التجاوز والتخطي الى ما هو أكثر ارتباطا بالروح المصرية في رفضها للسلطات الرجعية الثلاث ، فكان شيئا قريبا من الاستشهاد ، إذا لم يكن ضربا من ضروب المستحيل .

هذه هي الخطوط العريضة للظروف المحيطة بعصر شوقي ، قبله

بقليل وبعده بقليل . غير انه لذا كان التكوين النهائي المستقل للبارودي ، قد رماه في أحضان الثورة العربية كواحد من قوادها العسكريين ، ولذا كان التكوين الشخصي المستقل لحافظ قد رماه في أحضان الشعب كواحد من ابنائه البؤساء ، فان التكوين الخاص لشوقي قد رماه بين أحضان القصر الملكي كواحد من بنيه المخلصين . وتلك هي ملأسة شوقي الاولى : ان تكوينه النهائي لم يساعده على الثورة كالبارودي أو التمرد كحافظ ، وإنما فتح له بابا واسعا للانتماء الى العرش الممثل للسلطات الرجعية الثلاث في وقت واحد .

ان ارتباط البارودي بالثورة ، هو الذي أثمر روائع شعره ، كذلك فان ارتباط حافظ بالشعب هو الذي صاغ أجمل قصائده . وعندما انفصل البارودي عن تيار الثورة ، انحدرت القيمة الحقيقية لشعره . وعندما كان حافظ يتردد في الارتباط بالشعب ، ويضطر للاتصاف الساذج المتفعل ببعض الفئات العليا كان شعره يتردى في حلوية الزيف والافتعال .

ليس معنى ذلك أن ثمة ارتباطا آليا بين قيمة المضمون وقيمة الشكل في المستويين الفكري والجمالي . وإنما كان الارتباط بالثورة العربية في حينها من جانب أحد ضباطها الشعراء ، بمثابة الارتباط بالانفجار الحضاري الاول في حياتنا الاجتماعية كلها «بان العصر الحديث . لم يكن قط ارتباطا عسكريا أو سياسيا ، بل كان ارتباطا عضويا شاملا بين مختلف التناقضات السابقة في عصر النهضة . كذلك لم يكن الارتباط بالشعب في زمن حافظ ابراهيم ، ارتباطا ميكانيكيا ، يستهدف من الشاعر ان يكون بوقا نحاسيا يخطب في الجماهير ويهتف في المظاهرات ويهيج الرأي العام . كلا ، وإنما كان الارتباط بالشعب ، يعني في المقام الاول ، الارتباط بجوهر عصر النهضة . وهو التأكيد على ميلاد الشخصية المصرية ، وكيانها الفني الخاص . من هنا كانت ثورية المضمون تعني في نفس الوقت ثورية الشكل . بل لم يكن في ذلك الحين أية فروق نقدية بين الشكل والمضمون تتيج المتفرقة المجازية بينهما .

هكذا ايضا ، كان شوقي في ارتباطه بالقصر . لم يكن ارتباطا شكليا لصلته بالاستقرارية . وإنما كانت هناك « رابطة دم » بينه وبين كل ما يمثله الخديوي من قيم حضارية . والمظهر الاول لهذه القيم ، هو التخلف عن مستوى العصر في كافة مجالات الحياة والفكر حتى اذا سافر شوقي الى باريس لم يجيء منها بأى محصول ثقافي يذكر . والمظهر الثاني هو الاستناد على أكثر الركائز الرجعية رسوخا في قواعد المجتمع . والمظهر الثالث هو الاتصال الحميم بأكثر الجوانب سلبا في الاستعمار الاجنبي والباب العالي .

هذه كلها ، عثرت في شوقي على تربة خصبة ، كائنسان طموح الى الجاه الطبقي الممتاز ، فليس الشعر - من هنا - الا إحدى الوسائل

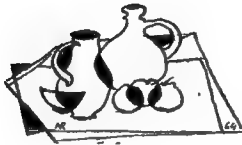
(الشرعية !) للوصول الى غاية هذا الطموح . ومن الطبيعي اذن ، ان يجيء هذا الشعر في حدود هذا المعنى ، مثقلا بتراث القدامى من السائلين والواصلين والطموحين . من الطبيعي أن يتجه شوقي الى كافة القيم التي يمثلها القصر ، بالصراعة والابتهاال . وأن يكرس عمره كاملا للبحث عن أشكال هذه القيم في التراث . ومن الطبيعي حينذاك ، أن تكون هذه الاشكال هي الوجه السالب للتراث ، هذا من ناحية المضمون . ومن الطبيعي كذلك أن يضطر لم شوقي الى اجتراح الشكل الجاهز للموضوع والمستهلك منذ عشرات القرون . حتى اذا جاء شوقي في القرن العشرين ليرثي محمد فريد لو يستقبل الوفد او يؤلف النشيد القومي ، فانه لن يستطيع - صادقا ! - أن يتزحزح قيد أنملة عن (أصلته !) في الاجترار والانتحال .

تلك هي الجنود الفائرة في وجدان شوقي ، التي تتناقض كيقفا مع الجنود الفائرة في وجدان العقاد . فالعقاد لا يجمع بين ثورية البارودي الاولى وتبرد حافظ ابراهيم بغير تحفظ ، وانما هو يستعير - كرجل فكر - بمعنى النهضة التي تغلي بها بلاده في المستوى الحضاري الشامل . واذا كان العقاد لم يتمكن في حدود أدواته النقدية آنذاك من اكتشاف المصادر الاساسية لعجز شوقي عن اللحاق بركب النهضة - حتى في صورته الكلاسيكية - فانه قد نجح بغير شك في رصد ، الظاهرة ، وتحليلها الى عناصرها الاولى . واذا كان في كثير من الاحيان ، قد جنح الى الشطط والتطرف الى رد الفعل ، فان هذا لا ينفي القيمة النقدية الرائعة التي دفعته لان يقف في شجاعة اخلاقية رائدة في وجه اعلى القمم الكلاسيكية في مصر .

ان شوقي في الطرف النقيض للعقاد ، لا ينفي عن الحصول على معجبن ومؤيدين من بعض التلامذة والمعلمين الذين تلقوا العلم في أكثر صوره تخلفا . انهم يعجبون مثلا بالنشيد القومي ، وحيانا برثاء مصطفى كامل ، لا شيء الا لهذه « الجزالة » و « الفخامة » التي تنهب من عقولهم الوعي بقيمتها الحقيقية . هناك « شيزوفرينيا روحية » ان جاز التعبير عن الازدواج العقلي والانقسام الشعوري عند هؤلاء الذين يلتقطون الفاظا محنطة لن تخفي بحال رائحة الرمم التي تنطوي عليها . لقد اصيبت اجيال كاملة بفقدان حاسة الشم حتى أنها لم تعد تميز بين الحياة والموت في الشعر وهذه هي القضية التي يتصدى لها العقاد في الجزء الثاني من « الديوان » . ولكن قبل أن يودع الجزء الاول يقوم بما يمكن تسميته بعملية التصوير الكلي في العمل النقدي كتكملة ضرورية للتصوير الجزئي المفصل . فحينئذ يقول « .. ودعاء شوقي ونشيده كلاهما معيار لتعبيره عن المعارف القومية ، فلا هو في الشعر ولا في النثر شاعر قومي موفق الصبغة ، وقد قرأهما لتشابه الخطأ فيهما ، وربما كان خطؤه في النشيد أخف ولهمون ، من حيث

ان الاناشيد لا يصلى بها في المساجد والكنائس لا من حيث المزية الفنية والفضيلة الممنوعة . بيد انا لا نرى معنى لسج الاديان في الاناشيد الوطنية . . .

من كافة الزوايا يقف العقاد على الطرف النقيض من شوقي . ولكن هذه الزوايا تتجمع في بؤرة واضحة هي القومية . لم يكن وراء شوقي لمصر . هذا هو الفاصل في تخطيط الحركة . وبالتالي لم يكن شعره مصرياً في روحه وقيمته الفنية والفكرية . كان ناطقاً باللغة العربية في مستواها التراثي الموغل في القدم . كان مترنماً بالبحور العربية في المستوى الاجتراري المأجز . كان محافظاً على قيم واخلاقيات وتقاليد ، ترسخ القواعد العثمانية ، وتوصل لكل ما هو غير مصري . لم يكن على الطرف النقيض من العقاد ، بل كان على الطرف النقيض من مصر . مصر الشعب ، ومصر الحضارة ، ومصر الروح ، ومصر الثورة .



« قمعيز » من التاريخ إلى الشعر

غالي شكري

حملت ثورة العقاد الأولى ، سواء في مقدمات دواوينه ، او في مجموعة الكتيبات التي اصدرها قبيل العشرينات ، او في كتاب الديوان بجزئيه ، بلور « المنهج » الذي تبلور في صورته النهائية عند خاتمة الثلاثينات وبداية الاربعينات حيث لم يبق امام الناقد سوى الطريق الطويل الى تطبيق المنهج الذي اختاره عبر الاف التجارب مع الثقافة والحياة . الا ان قضية « المناهج » الفكرية في ادبنا الحديث ، قضية نالية لما نحن بصدد الان من اكتشاف الارض التي خطا عليها الرواد اولى خطواتهم قبل ان ترسخ هذه الخطوات في حدود منهجية متكاملة . لذلك نختم مشكلات عصر النهضة مع البحث الكلاسيكي في تحليل الدراسة التي كتبها العقاد حول مسرحية شوقي الشعرية « قمعيز » .

داخلة كافة التفاصيل . بعبارة اخرى ، ليس من حق هذه التفاصيل مهما رسمت خطوطها من صور ، ان تزحزح مقاييس الاطار العام ، او تخطخل زواياه ، او تحد من مساحته او تزيد عليها .

ويشعر الدارس بقلق بالغ حين يلاحظ ان العقاد لم يمس في خط مستقيم مع ادواته النقدية التي تعرفنا عليها فيما سبق ، وانما نراه يستقطب اكثر الجوانب سلبي فسي هذه الادوات ، ليحاول النيل من اكثر الجوانب ايجابية في شعر الكلاسيكية المصرية . فالمرح الشعري الذي ارتادته هذه الكلاسيكية كان يمثل مرحلة كيفية جديدة في تاريخنا

ومن الاهمية البالغة ان نسجل لشوقي ريادته لفن المسرح الشعري في اللغة العربية . تنبع هذه الاهمية اولا من ان تاريخ الادب العربي خلا من فنون الدراما خلوا شبه تام . وينبع ثانيا ، من ان المسرح الشعري يعد من اقدم الاشكال الفنية فسي الادب ، لما يتضمنه الفن المركب عادة من عنصري الشعر والمسرح . وتنبع ثالثا من ان الشاعر المسرحي قد اثر المادة التاريخية خامعة موضوعية لفنه . تلك عناصر ثلاثة ، لا بد لكل باحث وناقد منصف من ان يضعها فسي اعتباره قبل ان يتصدى لاحدى مسرحيات شوقي الشعرية . تلك العناصر هي الاطار العام الذي تندرج

شعرهم الفئائي قط في الاطار الدرامي الكلاسيكي ، بل كان لهم شعرهم الدرامي ذو الخصائص المنفردة المستقلة عن الغناء . وهي الخصائص التي تبلورت عند شكسبير في الشعر المرسل ان هذا

التناقض الرئيسي بين الشعر والمسرح عند الكلاسيكية المصرية ، هو الزاوية الاولى التي يجب ان ننظر منها الى الدراما الشعرية عند شوقي . وهي الزاوية التي لم يلتفت اليها العقاد من حيث الجوهر ، وان التفتت مظاهرها الخارجية تدليلا على عجز شوقي . ينمنا اعتقد ان السنوات الخمس الاخيرة في حياة شوقي (١٩٢٧ - ١٩٣٢) والتي اقدم خلالها على هذه التجربة في المزج بين الشعر والمسرح ، هي المرحلة الخطيرة في تاريخه كله حيث كادت ان تصبح نقطة تحول عميقة في اتجاهاته الفكرية والفنية على السواء اذ نلاحظ ثمة بوادر لانحرافه عن القصر الى الشعب ، وعن السلطنة العثمانية الى مصر ، بل وعن الشعر الى النثر الخالص في « اميرة الاندلس » ، وعن التاريخ والملوك الى الواقع المصري المعاصر في « الست هدى » .

ان خطورة ما قام به العقاد انه تصور شوقي كظاهرة فردية جامدة لا تتغير ، وهو قصور في الرؤية الفكرية مرده الايمان المثالي المطلق بالفرد ، وعزل الظاهرة الفردية عن الظاهرة الاجتماعية ، وتلمس الاشياء في حركة دائرية اقرب الى السكون

الادبي ، مهما كان هذا المسرح على درجة ما من الضعف في بدايته ظهوره على يد شوقي . بل ان جوانب الضعف في هذا الشكل الادبي الجديد كانت ذات اثر فعال في توجيه النظر الى زاوية جديدة خافية عن الصورة الادبية في مصر وهي التناقض الحاد بين الصياغة الكلاسيكية للشعر والاطار الدرامي لهذا الشعر . ومن ناحية اخرى كان هذا التناقض بمثابة التأكيد العملي للفروق الحضارية بين النهضة الأوروبية ونهضتنا الحديثة . فقد تمثلت الكلاسيكية في عصر النهضة الاوربي ، شعرا درامياً ، كلاسيكي النظم والمسرح . اي انه لم يكن ثمة تناقض او انفصام بين عنصر الفن المركب ، لانه لم يكن ثمة تناقض او انفصام بين الحضارة والانسان . اما في بلادنا ، حيث تجيء النهضة في ظروف غاية في الشذوذ والاستثناء ينعكس ذلك على تطور آدابنا وفنوننا متجسدا في بعض التناقضات بين الشكل والمضمون ، او بين عناصر الشكل وبعضهما البعض ، او بين عناصر المضمون وبعضها البعض ، وهكذا . لذلك اقول ان هذا التناقض الاول الذي وقع مسرح شوقي الشعري فريسة له ، هو الانفصام الكائن بين ادوات الشعر الفئائي المتوارثة وبين ادوات المسرح الدرامي المستحدث عن الادب الاوربي . مرة اخرى اقول هذا هو الفرق بيننا في مصر وبينهم في الغرب . انهم لم يستخدموا

الاطار العام للمرحية . في مقدمة هذه البديهيات - على سبيل المثال - اختيار الشاعر للاستطورة التي اشاعها هيرودوت دون الاستناد على التاريخ الواقعي للمأساة . هذا التاريخ الذي يفسر غزو الفرس لمصر على ضوء المناخ السياسي والوضع الاقتصادي والموقف العسكري الذي يتصل بالصرع العظيم بين الفرس من جهة واليونان وقرطاجنة من الجهة الأخرى، وتطلع كل من الفريقين إلى الاستيلاء على مصر لتزجيج كفة الصراع . وفي مقدمة البديهيات التي ساهمت في افساد المرحية أيضا ، اختيار الشاعر لهذه الفترة السوداء من تاريخ مصر، وهي مرحلة الهزيمة على الفرس . وإذا كانت الهزيمة تفيد العمل الدرامي أحيانا في إقامة بناء حي متوتر ، فإن شوقي فيما يبدو لم يمر هذه الفكرة التفاتا . لم يوضح لنا كما قال الدكتور مندور في كتابه « مسرحيات شوقي » كيف استطاعت بطللة المرحية « نيتياس » أن تتغلب على حقد هذا الانساني المروع على قاتل أبيها القرون « أمازيس » ، فلم يستخدم الصراع المؤثر السلي كان من الطبيعي أن يثور في نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن (ص ٨٧ ط ثالثة) . كذلك كان من الممكن تخفيف حدة الهزيمة والاحساس بعارها ، بل واعتبارها - كما يذهب العقاد - ضربة من القوى الدينية ، يحس منها الجبن وتطور الوطنية لو أن المؤلف أشار إلى إحدى الحيل التي

منها إلى الحركة . والواقع أن التطورات التاريخية العديدة التي طرات على المجتمع المصري بعد الثورة الوطنية الديمقراطية عام ١٩١٩ قد جذبت إلى قوى التقدم الاجتماعي الكثيرين ممن ارتبطت مصالحهم فيما مضى بقوى التخلف . هذا لا يعني أن شوقي كان واحدا ممن نجح التطور التاريخي في اجتذابهم إلى جانبه . ولكن مما لا شك فيه أن خلع الخديوي ونفسي التمازج مع بداية الحرب العالمية الأولى ، كانا من العوامل التي دفعت شوقي إلى « إعادة النظر » في موقفه من الحياة عامة ، ومن مصر خاصة . أن إعادة النظر هذه لم تمنحه الفرصة للتفكير ، ولو أنه عاش ربما ما استطاع أن يساير التغيير . ذلك أن ميراثه الاجتماعي والفكري والعاطفي أقوى بكثير من أن ينتزع في فترة قصيرة من وجدانه العميق . ولكن هذه الوقفة وحدها لإعادة النظر هي مصدر الصدى الذي تمثل في محاولاته مع المسرح الشعري عند ظهوره على يدي شوقي كان دلالة عميقة على التحول التاريخي في حياة الكلاسيكية المصرية ، وإبدانا بصفحة جديدة للادب المصري الحديث . وهذه هي النتيجة التي لم يتوصل إليها العقاد حين اقتصر في تقييمه لمرحية قمبيز على النقد التاريخي من ناحية والنقد المروضي واللغوي من الناحية الأخرى . ولا ريب أن هناك بعض البديهيات التي قررها العقاد ولم يذكرها شوقي، قد شاركت في افساد

لجأ إليها قمعيز في غزو مصر بإرشاد
فانيس اليوناني ، وهي أن يرفع
على دروع جنوده الحيوانات الصغيرة
التي يقدها المصريون فيتورعون عن
قذفها بسهامهم ويقترون الهزيمة
على الجحود وعصيان الدين .

ان محاسبة العقاد لشوقي من
الوجهة التاريخية ، لاريب في انها
تصيب المسرحية بجراح قاتلة ، اشار
اليها طه حسين في «حافظ وشوقي»
حين قال « اما عن التمثيل فقد غنى
واطرب واثر ولكنه لم يمثل » على انه
لا ينكر انه - أي شوقي - « منشيء
الشعر التمثيلي في الادب العربي »
(ص ١٧٥ - ٢٢٤ ط ثالثة) . ذلك
اننا نلاحظ بغير عناء ان الرداء التاريخي
في الدراما الشعرية عند شوقي لم
يكن مبعثه ذلك المصدر الكلاسيكي
عند كورني وراسين وشكسبير
وغيرهم من رواد عصر النهضة
الاوربية العظام . لقد كان «التاريخ»
عندهم احد عناصر الرؤية الفكرية ،
ولم يكن مجرد احداث تيسر عملية
البناء « القصصي » . وعلى غير هذا
النحو كان شوقي ، وعلى غير هذا
النحو ينبغي ان نقيم فكرته عن
التاريخ ، وبالتالي موقفه السياسي
من البلاط والشعب .

ثمة نقطتان اذن لابد من التوقف
عندهما في مناقشة العقاد لشوقي :
الاولى هي البناء الدرامي للمسرحية
والثانية هي المضمون الفني لها . اما
النقطة الاولى فقد لفت نظر العقاد
بشأنها « قهر النفس واضطراب

القوافي والاوزان فان جمال النظم
في الرواية التمثيلية التي تتلى على
الاسماع ان تنسجم القافية والا
تفاجيء الاذان بالنقلة البعيدة فسي
الموقف الواحد » . ذلك ان شوقي
كان يبيع لنفسه ان يغير الوزن في
بيتين متتالين ، فاذا احد البيتين
من بحر وقافية ، واذا البيت الثاني
من بحر اخر وقافية أخرى . وسرعان
ما يلجأ العقاد الى منهجه التجريبي
فيقرأ هذه الايات :

تاسو : احوم حول صنمي
وحول هلي القدم
نفريت : حول رجلي انا ؟
تاسو : اجل ، حول هذا الشهد
والزيد والنمير الصافي
مابك يا نفريت ؟ ماهذا الاسى
مابل عينيك تريدان البكاء ؟
ثم يكتشف ان هذين البيتين
الاخيرين ، ينتمي اولهما الى بحر
وقافية غير بحر الثاني وقافيته ،
فلا يجد مناسا من امادة نظمهما
« بغير اخلال او اختلاف في اللفظ
والمعنى » كما يقول ، على النحو التالي:
نفريت : احول رجلي انا ؟
تاسو : اجل اعر من مشى
حول النمير العلب والشهاد
ثم والسنا

مابك يا نفريت ماهذا الاسى ؟
مابل مينيك تريدان البكا
« وهكذا يستوي النسق بغير
قصور في اللفظ ولا في المعنى » كما
يعلق العقاد بنفسه على تجربته .
ثم يتعطف بنا بعد هذا التقسّد

العروضي ، الى النقد اللغوي ، فيأخذ على شوقي « كثرة التجوز القبيح في الفصل والوصل والهزم والتخفيف والمقصور والممدود » كذلك فالرواية « لم تخل من مخالفة للنحو والصرف في القواعد المنصوص عليها . ولسم تخلق كذلك » من السرقة الظاهرة في النظم « ولا يعدم العقاد بطبيعة الحال ، ان يدلل على صواب رايه في جزئيه باستشهادات ومقارنات واستدلالات لا يعوزها القدرة على الافناع .

الا ان العقاد من حيث لا يدري قد نورط في احبولة المحافظين حين استدرجته العناصر غير الموضوعية في منهجه النقدي الى هذا اللون من الوان « المبارزة » الشعرية . فليس المنهج التجريبي الذي دفعه الى اعادة نظم ماكتبه شوقي الا تراجع عن اصول النظره الشاملة للظاهرة الفنية فيكتسب الناقد قدرا من الموضوعية يتيح له دقة الرؤية ، واقتربا من الاحتكاك الجزئي بالنص الادبي فلا يستبصر الناقد روح التجربة وغايتها الكلية وانما يعتمد اعتمادا كاملا على حرفيتها .

النظره الشاملة وحدها هي التي ألهمت العقاد فيما مضى ان يضع كلتا يديه على جوهر التجربة الشعرية عند شوقي ، فلم تخلعه القصائد « الوطنية » المظهر ، عن تلمس اللباب الذي يكشف عن طبيعة شوقي وتكوينه ، فكرا وشعرا . وعندما حاصر شعر شوقي في الماضي كان يستخدم نفس السلاح « الذي يمسك به

اعداء التجديد .

الا ان غياب النظره الشاملة في تقييمه لتمييز اتجاه له الفرصة لان يستقطب اكثر الجوانب سلبي في منهجه النقدي ، لينال من اكثر شعر الجوانب ايجابية في شعر الكلاسيكية المصرية الجديدة . تبدل هذا الغياب للنظره الشاملة ، فنيا في استغراقه المفرط في تأمل الجوانب العروضية واللغوية ، وكأنه ينقد شعرا فقط . ان النظره الاستيعابية الرحبة كانت تملئ عاينه ان يبحث عن « الدراما » في هذا الشعر . ولكنه اكتفى بتقسيم العمل الى شعر وتاريخ ، فدرس الشعر من زاوية البلاغة التقليدية ودرس التاريخ من زاوية التحقيق العلمي . ربما يشعر البعض بان « بقاد هنا ، كان يعمل الى « استعراض المضلات » الشعرية ليثبت انه اقدر من شوقي واحق منه بامارة الشعر ، وربما يعمل البعض الاخر الى ان العقاد اراد ان يبرهن على صحة موقفه الاول من شوقي ، وان هذا الموقف لم يتغير ، حتى ولو كتب الشاعر شيئا جديدا هو المسرح الشعري ، بل في المسرح النثري ، بل هجر عالم التاريخ الى دنيا الواقع المصري في اشهر احيائنا الشعبية « السيدة زينب » .

وبالرغم من تقديري لهذه العوامل الذاتية في باورة شخصية الناقد ومنهجه ، الا انني اعتقد في العوامل الموضوعية كمعصر موجّه ومحرك لبقية العناصر ، وكمعصر حاسم في

مخلوقا دراميا متكاملا من الشعر
الفناني الموروث. في مستوى التطبيق
على احمد شوقي ، لا ننتظر وعي
ابداعيا اصيلا بالمعنى الدرامي الذي
التقى به في اوربا بين ركام اهتماماته
المتعددة وهمومه المختلفة، وبين زحام
الموائد الفنية الطروحة امامه من
اسبام اليونان الاقدمين الى العصر
الحديث .

لهذه الاسباب مجتمعة ، كان من
الطبيعي ان يحدث هذا الانقسام الفني
بين الشعر والمسرح في الدراما
الشعرية الكلاسيكية عند شوقي .
وليس الخلل في البناء الوزني او
تركيب القوافي الا من « مظاهر »
هذا الانقسام الجوهرى . ولقد تسبب
الاحتكاك الجزئي بين العقاد والمرحبة
قمم في ان يرى المظهر دون الجوهر ،
وان يلمس الظاهرة الخارجية دون
العلل الجذرية المسببة لها . ومن ثم
لم يكن لديه سوى الحديث عن
المروض واللغة في اطار الازان
المتغيرة واختلاف اللفظ والمعنى
واخطاء النحو والصرف . ولو ان
العقاد احاط العمل الفني بنظرة
اكثر شمولاً لاستطاع ان يرى في
هذه المظاهر السلبية بعض الايجاب .
وهو حين يقول في مكان اخر من نقد
قمم « ماجنى على شوقي هذه
الجناية التاريخية الاتفاية لعنها الله »
يكاد يقترب من هذا « الايجاب »
اللازم لسلبية قمم . هذا الايجاب
هو ان للمسرح الشعري صفات
وخصائص الكائن الحي الجديد

تكوين الشخصية الادبية . لذلك
ارى ان المصدر الاول لكافة ما تورط
العقاد في اعلانه من احكام فنية على
قمم ، هو انه لم يضع يديه على
التناقض الاساسي بين ادوات الشعر
الفناني المتوارثة وادوات المسرح
المستحدثة عن الاداب الاوروبية .
ذلك انه لم يفرق بين غنائية الشعر
العربي الكلاسيكية ، وغنائية الشعر
الرومانتيكية . فقد تلاصقت غنائية
الشعر الانكليزي عند شيلي وبيرون
مع الابنية الدرامية التي اتخذوا منها
اطارا فنيا ، ومع ذلك يتجاهل كبار
النقاد الانكليز اجانب الدرامي في
هذا الشعر ، ويعدون قصائد مطولة
لا اكثر . اما الشعر الانكليزي
الكلاسيكي فقد ارتبط بالبناء المسرحي
منذ البداية ، فكانت احدى الظواهر
الفنية لعصر النهضة ، انبعث المسرح
الشعري ذي التقاليد العريقة في
الدراما الاغريقية . اما في بلادنا
فقد كانت تقاليدنا وتاريخنا الادبي
ونهمتنا ، تمضي جميعها في مسار
مختلف . لم نرث مسرحا . تراثنا
الشعري في معظمه من الشعر الفناني .
لقلنا الثقافي مع اوربا يتم على
« مستوى الافراد على مستوى المجتمع .
لقلنا الحضاري معها يتم في مناخ
غير صحي وغير متكافئ ، لقاء القارة
الفاخرة مع الحضارة المقهورة . في
مستوى التيارات الادبية يعد التفكير
في انتاج المسرح الشعري من عناصر
« النهضة » في مرحلتها الكلاسيكية .
في مستوى الخلق الفني ، لا نتوقع

المستقل في النوع عن الشعر بمفرده، والمسرح بمفرده . أي أن الخلل في الوزن أو ترتيب القافية أو تركيب اللفظ والمعنى في مسرحية قمبيز ربما كان مرده هو عجز شوقي، عن التفاهم مع هذا الكائن الجديد ، على أنه كائن مستقل . . وإنما كان يعامله - كما عامله العقاد تماما - على أنه « حاصل جمع » الشعر والمسرح ، بل حاصل جمع الشعر والتاريخ . فالحق أن العقاد لم يكتب كلمة واحدة حول الجانب الدرامي الوليد في هذا العمل ، كما أن شوقي - مع اجتهاده الشديد - لم يتمكن من اكتشاف القوانين الأساسية لهذا النوع الأدبي الجديد . وهذا هو الفرق بينه وبين كاتب آخر كتوفيق الحكيم حين كتب « اهل الكهف » أو « عبودة الروح » . فهما اخذنا اليوم على هذين العاملين الرائدین ، يتبقى لهما شيء واحد هو انهما اكتشافا للقوانين الأساسية لكل من المسرح والرواية . اما شوقي فقد بلغ أقصى جهود الشاعر الكلاسيكي ، ولكنه لم يستطع أن يتجاوز نفسه وتاريخه ، فسقطت قمبيز واخواتها في هاوية التناقض الحاد بين الشعر والمسرح .

اما من الناحية التاريخية، فلا شك أن العقاد أصاب توجيه السهام إلى قلب « قمبيز » من حيث هي مسرحية شعرية ذات رداء تاريخي . أصابت سهام العقاد هذا الرداء التاريخي ، ولكن بمعزل عن الجسم الذي لف به هذا الرداء ، وهو المسرحية نفسها .

لا أحد يختلف مع العقاد في أن واجب الشاعر هو أن يسد نقص التاريخ حين يسكت ، ولله أن يتفنن في تصوير حقائق التاريخ ليعبئها جديدة . ولا أحد يختلف مع العقاد في أنه لا يجوز للشاعر أن يتناول الحقائق فيمسحها ويشوهها . ولا أحد يختلف مع العقاد أخيراً في أن شوقي أجهز على التاريخ الواقعي لمأساة مصر مع الغزو الفارسي ، فأخذ بتفسير هيرودوت اليوناني الذي تعاطف مع قمبيز ضد مصر . وليس المهم هو تزييف الاسماء والاحداث بقدر ما يعنينا - السى جانب ذلك - تزييف حقيقة مصر والمصريين التي استهدف شوقي أساساً أن يحيطها بطار من القداسة الوطنية . أن العقاد لا يلف ولا يدور في محاولته التدايل على أن وطنية شوقي ليست فوق الشبهات بكثير . وهو لا يحاول أن ينال من « علم » شوقي بقدر ما يحاول أن ينال من احساسه الوطني بمصر . ولقد أثر نقد العقاد العنيف لهذا الجانب في الاجيال التالية من مؤرخي الادب ، حتى أن أحدهم يقول بالحرف في رسالة عنوانها « المسرحية في شعر شوقي » ما يلي : « إذا أضفنا السى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية من اتصال بحياة البلاط والملوك ومدحهم ردحا طويلا من الزمن والتفني بالآرام ، ومن نزعة اسلامية عامة لا تشعر شعورا قويا بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة

اسلامية قوامها التومية التركية على الاصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الادب العربي في تاريخه الطويل ، امكننا ان نتنبأ بانجاهات مسرح شوقي عامسة » (ص ٢٨ - ملحق القتطف ١٩٤٧ - محمود شوكت) .

وفي هذا التفسير الذي امسلاه العقاد على اجيال عديدة ، يميل البعض الى اعتباره امتدادا للحساسية انطباقية عند العقاد ازاء شوقي . وبالرغم من ان هذا الاعتبار يعد احد عناصر التكوين الاجتماعي والفكري للعقاد ، الا انني لا استطيع ان اغفل عاملا آخر يمسك بمجلة القيادة المنهجية التي يسير العقاد بمقتضاها في هذه النقطة . تلك هي عدم تفرقة بين استخدام الاوروبيين للتاريخ كمصدر درامي وعنصر فكري معا ، يكونان « الرؤيا » الفنية عند الكاتب الاوروبي ابان عنصر النهضة ، او العصر الرومانتيكي ، او العصر الحديث على السواء . كان « التاريخ » عند الفنان الكلاسيكي باوروبا ، هو رؤية الحركة الدينامية التي يتطور بها المجتمع . وكانت هذه الرؤية عند الفنان الرومانتيكي « الحنين » الى الماضي ، والتحليق مع الاحلام . سوف نلاحظ بلا جلدال اختلاف شكسبير عن كورني ، واختلاف كورني عن راسين ، واختلاف راسين عن فولتير ، واختلاف هؤلاء جميعا عن شيلي وبيرون ، وهكذا . الا ان هذه الاختلافات الجزئية احيانا ،

والشاملة احيانا اخرى ، لا تخرج عن هذا الاتفاق الجوهرى حول ان التاريخ في العمل الفني « رؤيا » الى العالم . ولم يكن الامر هكذا مع الكلاسيكية المصرية على يد شوقي . لم يكن التاريخ سوى « مشجب » علق عليه نياحه الفكرية والشعرية . هذه الثياب التي تنفق مع العقاد الى ابعد مدى فهي تشخيصها ووضعها بمكانها الصحيح ، ولكننا نختلف معه اختلافا عميقا في تحليلها وتحديد ابعادها . هذه الابعاد التي يمكن ايجازها في غياب « الرؤيا » الفنية عن مسرح شوقي الشعري بالرغم من ازدهاره بالتاريخ والشعر جميعا .

اي ان مسرحية قمييز لا تسقط فنيا لكونها اهتزت عروضيا ولغويا ، وانما لان تناقضا جوهريا حدث بين ادوات شعرها الغنائية التوارثة ، وبين القالب المسرحي الوافد من اوربا . كما ان هذه المسرحية لم تسقط فكريا لكونها اخطأت « تواريخ » الاسماء والاحداث ، وانما لكونها خلت من الرؤية التاريخية . ومع هذا ، لم تسقط « قمييز » الا في حدود هذين المعنيين اللذين يدلان - ايجابيا - على المحاولات المستميتة لملاق الكلاسيكية الجديدة في شعرنا ، ان تتجاوز الكلاسيكية « عنق الزجاجة » الذي لم تستطع عبوره لاعتبارات حضارية اقوى منها بكثير . وفي معنى اخر لم تسقط ، وانما هي ارتادت حقلا بكرا يحتمل

بالإحاطة بها ، إحاطة موضوعية شاملة ، وان تلمس الكثير من جزئياتها الصحيحة ، ولكنها لا تؤدي بنا الى جوهر المأساة . الا ان العقاد ، سوف يظل ابدا ، ذلك الرائد الذي تمثل بوعي وعمق عظيمين ابعاد عصر النهضة الادبية الحديثة في مصر . ومن ثم كان الناقد « الحديث » الذي تصدى مقدمة الجبهة المناضلة في المعركة ضد الكلاسيكية .

النجاح والفشل في المدى القصير ، ولكنه حتى النجاح والانهيار والغنى على الطريق ، بل هي العلامة العظيمة في المدى البعيد . لذلك كانت السنوات الخمس الاخيرة في حياة شوقي هي اخصب فترات عمره فقد عاش خلالها بطولية التجاوز التاريخي لاعتبارات الوجود الذاتي للفرد . ولم تنجح المحاولة ، ولكنه ترك علامة التي تشير الى مأساة الفارس الاول . هذه المأساة التي ضمن منهاج العقاد



الاتجاه العام والعمل الداخلي للاقتصاد في هنغاريا

بقلم : جوزيف بوجنار
ترجمة : غسان رسام

ان الاتجاه العام للاقتصاد (1) (وسنسموه منذ الآن بالاتجاه) يشمل اشكال انشاشاد الانساني العقول التي تتم على مستوى قومي ، والتي تسمح بتسيير ونمو الاقتصاد في خط معين ، مع العلم ان الاتجاه لا يمكن ان يفصل عن التسيير الذي يترتب عنه . وهذه العلاقة المتشابكة بينهما تتضح فسي الامور التالية :

الاقتصادية (يظهر مجزأ دائما او شبه دائم ، واذا كانت اهداف النمو الناتجة عن العمليات الاقتصادية قد انحرفت الى حد كبير من الغايات الاساسية التي وضعت في القرارات المركزية ، او الخطة .

٢ - التنظيم الحركي لاي اقتصاد مركزي التوجيه يتعد فسي اغلب الاحوال عن النظم الاقتصادي التلقائي الذي يتعين بعوامل عديدة كالتأثير الظروف الجوية والطبيعية على الدائرة الاقتصادية والزمن المطلوب للعمليات الاقتصادية المنفردة . وسبب الابتعاد هو ان نظاما ثالثا وهو الدورية الامرمة للقرارات المركزية يضاف للاولين فيبعدهما عن بعضهما . ويمكن تقليل اثر هذا العامل اذا روعيت القوانين الداخلية للعمليات الاقتصادية ولكن الاقتصاد

١ - الاتجاه يؤثر على عمليات الاقتصاد المخطط ، وعلى نموها واثرا في عمليات المستقبل ، وهذه بالتالي تعود فتؤثر على الاتجاه بتحديد الغايات الناتجة ، وتعيين اسس الاتجاه .

٢ - ان مدى تأثير نظام اتجاها معين لا يمكن ان يثبت الا بدراسة التطور الواقعي للعمليات الاقتصادية . ومثلا لا يمكن ان نقول ان لنظام اتجاه ما تأثيرا اذا كان النمو الاقتصادي بطيئا نسبيا ، واذا كان التحرك الدائري للاقتصاد (الدائرة

« Overall Direction and operation of the economy » by Jozsef Bognat, The New Hungarian Quarterly vo 10 X 11 . No 21, Spr, ns 1966

تورہ مند ورنی نفدنا الحدیث

x نشر ضمن کتاب : « تورہ الفکر : اربنہ الحیث » .

نظرية الأدب

بالرغم من ميراثنا الضخم في الشعر والنقد العربي القديم ، فإننا لم نرث صياغة عامة شاملة لنظرية الأدب ، من حيث مذاهبه وفنونه ومؤثراته المتعددة ، وعلاقاته للتشابكة ببقية الفنون على وجه خاص ، وبالعلوم الإنسانية بشكل عام. وربما كان خلوتراثنا من « النظرية الأدبية » من الأسباب الرئيسية التي تتخلف بآدابنا الحديثة إلى حد كبير ، عن مواكبة ركب الحضارة الإنسانية في ذروة تعبيرها عن روح العصر . فقد اكتفينا منذ العصور الأولى للأدب العربي ، بالتخصص في تحليل جزئيات هذا الأدب إلى أبواب كبرى كاللفظ والمعنى ، أو إلى أقسام مفصلة كتعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى . يضاف إلى ذلك حصر الأدب في الشعر للنظوم بأغراضه المختلفة ، والنثر الفني كالخطب المسجوعة والمقامات . وكان من النتائج الأساسية لهذا التصور العربي القديم للأدب ، أن تحولت نصوصه إلى خامات صالحة لدراسة اللغة في علومها المختلفة ، كما تحولت هذه النصوص إلى استشهادات لعلم الكلام بفروعه المتعددة . وهكذا حصلنا على ثروة لا نجد لها نظيراً في أى مكان آخر على ظهر هذا الكوكب ، من علوم النحو والصرف والبيان والبدیع والجناس والطباق ، وغيرها من التفاصيل الدقيقة التي تكشف لنا بلاريب عن أسرار اللغة العربية ، ولكنها لا تكشف لنا ياية حال عن الأصول العامة لنظرية الأدب . وقد كان لهذا النقص الخطير في تراثنا الأدبي ، أثره الفعال في مسار حياتنا الأدبية ، سواء في عصور الانحطاط أو في عصر النهضة الحديثة . ذلك أن تمثل نظرية ما في الأدب من شأنه أن

يخفف من وطأة الانحطاط الحضارى لإحدى الأمم ، بما تحمله هذه النظرية من اتجاهات وتيارات جديدة بأن توظف الحس الإنسانى العام ، على أوتار الحركة الوجدانية المرافقة لتلك الاتجاهات وللذاهب . أما فى عصور النهضة فإن رسوخ النظرية العامة فى الأدب من شأنه أن يوفر لقادة البعث والتجديد اضطرابهم إلى مناقشة الكثير من القضايا الثانوية كشكلة التراث ، التى احتلت فى نهضتنا مكاناً رئيسياً لخلو تاريخنا الأدبى من تصور شامل لنظرية الأدب . فهذا التصور كان جديراً بأن يمحو من صفحات تاريخنا النقدى والأدبى الحديث ، كافة مخلفات العقْد ومركبات النقص إزاء تيارات الفكر الأدبى الوافدة علينا من الخارج . ذلك أن تأثرنا بتلك التيارات كان يرتقى إلى مستوى التفاعل المشترك حوْن التعريب والتبصير والإقتباس ، وما إلى ذلك من تسميات تعيد غلبة التيارات الأجنبية على تجاربنا المحلية الاصيلَة . بل إن هذه الضطراب — على ضوء نظرية أدبية موروثة — كانت تملك إمكانيات الإضافة إلى الآداب الأخرى .

غير أن ظروفًا عديدة أحاطت بترائنا العربى القديم من ناحية ، وبتطورنا الحضارى العام من ناحية أخرى ، قد حالت بيننا وبين الفوز بمفهوم شامل للأدب ، يرتفع إلى مستوى النظرية العامة . على أن هذه الظروف مهما تعددت وتباينت ، فليس من بينها ما يقول به بعض المنصرين من المفكرين الأوربيين حين يعودون بهذه الظاهرة إلى ما دعوه بطبيعة العقلية العربية التى تفتقر إلى الخيال التركيبى ، وهو المنصر الخالق للأبنية الفكرية . ولعله نفس التعليل الذى يفسر به أولئك المنصريون أنفسهم ظاهرة أخرى فى التراث العربى ، هى خلوه من المن الرأى ، أو الشعر الرأى على أقل تقدير .

وبالنسبة لنظرية الأدب أعتقد أن خلو ترائنا العربى منها يعود إلى جنس

ضخم هو خلو هذا التراث من أية فلسفات غير الفلسفة الإسلامية . وربما كان النزالي هو العقلية الفلسفية الأولى في التراث العربى من زاوية الأصالة . فنحن إذا استثنينا الجوهر الإسلامى لمجبودات الفلاسفة العرب — سواء بالخلق والابكار أو بالتعليقات الهامشية بالرفض والقبول — فإننا لن نجد سوى تأثيرات سريعة بالفلسفة اليونانية حين ترجمت إلى العربية . وهى تأثيرات كاملة فيما نقل عن منطق أرسطو وكتاب « الخطابة » .. وحتى هذه التأثيرات ظلت فى دائرة ضيقة هى الحاجة الفقهية بين علماء الإسلام . ولما كانت الفلسفة الإسلامية ، وما اتصل بها من مؤثرات يونانية ، تخلو تماماً من مناقشة الفن وفلسفته ، فإننا ندرك للبر الحقيقى لغياب نظرية الأدب من ميراثنا العربى ، وهو افتقاد فلسفة حاضنة للفن . ولابد لنا عندئذ من أن نضيف أن نظرية الأدب كما عرفها اليونان عند أرسطو ، لم يلتفت إليها العرب إلتفاتهم إلى بقية نظرياته فى المنطق والخطابة حتى أن الكتاب الذى بلور هذه النظرية الأدبية وهو « فن الشعر » لم ينقل إلى العربية فى وقت مبكر ، وخين تمت ترجمته دلت على أن المترجمين أنفسهم لم يفهموا الكثير مما جاء فيه ، فترجموا التراجميديا بأنها فن الهجاء ، والكوميديا بأنها فن المديح ، وهكذا سيطرت على كتاب الشعر — الذى يصوغ أول نظرية أدبية فى تاريخ الإنسان — مفاهيم الأدب العربى البعيدة عن التصور الإغريقى الشامل للفن بما فيه المسرح الذى خلاصه التراث العربى خلواً تاماً . ومرة أخرى وقفت فلسفة الإسلام القائمة على التوحيد ضد العقلية اليونانية فى تصورهما لوجود آلهة متعددة وأنصاف آلهة ، وهؤلاء وأولئك يشبهون البشر فى صراهم وخطاياهم وهزائمهم وانتصاراتهم . مما جعل ميلاد الصورة الدرامية للفن أمراً ميسوراً .

إلا أننا بعد مضى حوالى أربعة قرون على ميلاد النهضة الأوروبية التى ورثت نظرية الادب عن أرسطو ضمن ميراثها اليونانى الرومانى . . حاولنا

مع بداية القرن العشرين على أيدي رواد النهضة الأدبية الحديثة من أمثال طه حسين والعقاد وسلامه موسى وشكري وهيكل وللأزني ، أن نستوعب القوانين الأساسية لنظرية الأدب . ولا ينبغي أن نفعل أن هذا الإستيعاب لم يكن نظرياً محضاً ، بل نرى الدكتور طه حسين يقوم بترجمة روائع التراجيديات اليونانية ، ويستعرض مذاهب النقد الفرنسي . ونرى العقاد وللأزني بشأن حملة بالغة الضراوة على المدرسة الكلاسيكية الممثلة آنذاك في شعر أحمد شوقي . ويكتب الدكتور هيكل قصته الرومانسية الرائدة « زينب » . ويسهب عبد الرحمن شكري في عرض الاتجاهات الإنجليزية في تقييم الشعر . وهكذا اشتعلت نيران ثورة غير مخططة ، ولكنها تستهدف اختزال القرون إلى سنوات . ولم تثمر هذه الثورة نظرية متكاملة في الأدب ، ولكنها أثمرت بغير شك العناصر الأولية التي لا يتكون بدونها مفهوم فكرى شامل للأدب . وقد جاء افتتاح الجامعة المصرية عام ١٩٢٥ ميلاداً حقيقياً لبداية التفكير النظري في الأدب . ولعل كتاب طه حسين « في الشعر الجاهلي » — ١٩٢٦ — هو باكورة الإنتاج التطبيقي لهذا التفكير . غير أن الجيل التالي لجيل طه حسين كان بمثابة الركيزة الأولى والدعم الأساسية لقيام « نظرية الأدب » في اللغة العربية ، ليست نظرية عربية ، وليست نظرية مستوردة ، ولكنها شيء جديد تحمل عبء صياغته العلمية أبناء الجيل الجامعي الجديد ، وفي مقلتهم الدكتور محمد مندور .

تتمدد صور « نظرية الأدب » في التراث الغربي، القديم والحديث . فقد صاغها أرسطو على نحو ما في كتابه عن فن الشعر ، وفي الأدب الحديث نجد من يصوغها في صورة تاريخية على نحو ما فعل رينيه ويلك في موسوعته المعروفة بتاريخ النقد الحديث ، أو في صورة قضايا فكرية محددة على نحو ما فعل أيضاً رينيه ويليك بالإشتراك مع أوستن وارن في كتابهما « نظرية الأدب » ، أو كما نرى في كتاب ريتشاردز عن أصول النقد الأدبي ، أو كتاب أكرومي عن قواعد النقد الأدبي ، وهكذا . أى أنهم في أوروبا ، إما أن يستخلصوا للمبادئ العامة لنظرية الأدب باستقراءها للوضع من تاريخ الأدب ، وإما أنهم يقومون بتصنيف هذه المبادئ في إطار مجموعة من القضايا الفكرية التي تثيرها الأعمال الأدبية أو التيارات الأدبية .

ولم يكن الطريق ممهداً أمام الدكتور مندور حين اختار أن يستقرىبه نظرية الأدب في إطارين رئيسيين هما : فنون الأدب المختلفة ، ومذاهبه المتعددة . فقد ظلت مناقشة قضايا الفكر في أدبنا الحديث أو القديم مجرد مناقشات جزئية لافتقار القضية للطروحة للبحث إلى المعيار العلمي الدقيق للمناقشة . كما أن تاريخنا الأدبي اللغوي لم يرتفع إلى مستوى الوثائق الأمنية المدروسة بين المحاولات القديمة البدائية والمحاولات الأجنبية الحديثة على أيدي المستشرقين . لهذا كانت التراكمات الجزئية والتاريخ الممزق أمام مندور بمثابة الأسوار العالية التي يتعين عليه أن يجتازها قبل أن يصل إلى خطوط عريضة في نظرية الأدب . وبينما اتجه أحد زملائه كالـدكتور لويس عوض إلى استقصاء ملامح هذه النظرية على ضوء الفكرة الاشتراكية أساساً ، وعلى ضوء الآداب الإنجليزية من زاوية رئيسية ، نرى الدكتور مندور يتلمس بدايات الطريق الأكثر صعوبة . الطريق الذي يحاول — جاهداً — اكتشاف مسارنا الأدبي الخاص ، مستخلصاً

النظرية العامة في الأدب من الملامح القومية لأدبنا وحضارتنا في اتصالهما الوثيق بأداب العالم وحضارته . لهذا السبب يكتب مؤلفيه «الأدب ومذاهبه» ثم «الأدب وفنونه» تحت سيطرة هذا المركب من تصوره للبداية والقواعد والأصول التي استقرت في تاريخ النقد العالمي بين أحضان فلسفة الفن أو علم الجمال الذي اقترن بمعظم الفلسفات الأوروبية ، وبين أحضان روائع الفن الشائخة عبر العصور . والعنصر الآخر هو تصوره التفصيلي لمراحل تطور الأدب العربي .

قد لاحظ مندور في كتابه «الأدب ومذاهبه» أن الشعر العربي ، رغم طغيان التقليد عليه ، قد تطور — على الأقل في خصائص صياغته — تطوراً كبيراً « حتى انتهى إلى ذلك التصنع اللفظي الذي أحاله عبثاً مجرداً من كل قيمة إنسانية حقة » (ص ٣٣ من ط ٣) . ولاحظ أيضاً أن التطورات التي طرأت على مجرى الشعر العربي لم تكون ما يمكن تسميته بالإنجازات والمذاهب . فالنزل المنزى الذي انتشر في الجواز في العصر الأموي لم يصل عندئذ يوماً إلى حد المذهب القائم على وعى فلسفي أو تقدي . كما باتت محاولة أبي نواس في الخروج على تقاليد القصيدة العربية بالفشل ولم تكون مذهباً ، لأن أبا نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية للتوارث في المداخل كي ينال رضامندوحيه . وقد ظهر في العصر العباسي مذهب أدبي له كافة الخصائص المذهبية إذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل النظري واقتلوا في الدفاع عنه أو مهاجمته وللوازنة بينه وبين تقاليد الشعر للتوارث التي دعوها حينذاك بعمود الشعر . وسمى ذلك المذهب بالبديع — أي الجديد — واعتبر أبو تمام رائدأله . ولكن هذا المذهب اليتيم مات في المهد ، إذ قُيِّض له من يقوله في أطر جامدة من الحسنة اللفظية التي قضت عليه (ص ٣٦) ووافق الدكتور مندور على أن اللغة العربية لم تعرف المذاهب الأدبية ، الحقبة إلا مع ظروف الانبعاث الحديث ، عن مدارس

لأدب الغربي في مختلف عصوره . ويدرك مندور منذ البداية أن ثمة فروقا جوهرية بين تطورنا الأدبي والحضارى العام، وتطور الغرب في أدبه وحضارته معا . لهذا يتحدد موقفه الخاص من نظرية الأدب على ضوء هذه الفروق أولا ، ثم على ضوء الاستقراء الذاتى لمشكلات الأدب العامة في كل زمان ومكان . وسوف تقتصر على تبين موقفه من الثلاثة مذاهب الكبرى في تاريخ الأدب الغربى ، وهى الكلاسيكية والرومانسية والواقعية .

يرى مندور أن الكلاسيكية هى الحركة الفنية المرافقة لمرحلة النهضة الأوربية في القرن الخامس عشر ، وهى الحركة التى بعثت تقاليد الأدب اليونانى الرومانى القديم بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ثم أتموا صياغتها في مبادئ نظرية على نحو ما فعل أرسطو عند الإغريق ، وهوراس عند الرومان ، في كتاب كل منهما حول فن الشعر . ويحاول مندور أن يقيم الصلة بين الكلاسيكية وتخصص روادها في الفن المسرحى ، بأن هذا الفن من الموضوعية بحيث يسمح للاتزان العقلى والاهتمام بالطبيعة الإنسانية في ذاتها ، أن يعبرا عن الروح الكلاسيكية أخلص تعبير . وبالرغم من أن أرسطو يعد المعلم الأول للأصول النظرية للكلاسيكية — إذ هو واضع إنجيلها في كتاب الشعر — إلا أن هذا المذهب قد عثر مع النهضة الأوروبية على من يحمده في قلوب الحديدية ومبادئ صارمة كقانون الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع ، ومبدأ المحاكاة . وما أن أقبل القرن الثامن عشر ، قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية — يقول مندور ص ٤٩ — حتى رأينا الفكر الأدبى يتحول عن التقسيم الجامد للمسرحية إلى مأساة وملهات ، لأن مفكرى ذلك العصر رأوا الحياة في نسيجها العام ليست مأساة دامية ولا ملهات صاخبة وإنما هى مزيج مركب من هذه وتلك . وإذا كان الأدب مرآة للحياة حقاً ، وجب أن ينقلها كما هى فلا يبيكننا بعنف ولا يضحكننا بتشنج . وكذلك

ليس على الأدب أن يقتصر في تحليل الطبيعة الإنسانية على عناصرها العامة
للمشركة، وإنما يجب أن يتجه إلى تصوير الإنسان من حيث هو كائن فردي له
خصائصه المميزة كطبيب أو محام أو تاجر أو فلاح. وقد أثمرت هذه الثورة
الأولى على الكلاسيكية ما يدعى بالكوميديا الدامعة أو الدراما البرجوازية.
وقد وضع ديدرو — أحد كبار مفكرى الثورة — دراما برجوازية على هذا
الأساس سماها « الإبن الطبيعي » أى الابن غير الشرعى وصور فيها مأساته.
ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية في الأدب كله. إلا أن الثورة
الجنرية العاصفة قد أطاحت بقلع الكلاسيكية بميلاد الرومانسية. ولا يميل
منثور إلى اعتبار الرومانسية مذهباً أدبياً له أصوله الجمالية وسماته الإنسانية على
السواء وإنما تصورها « حالة نفسية » خلقت الإنسان الرومانسى قبل أن تلد
الفنان الرومانسى. لذلك كانت ثورة على مختلف القيود، لاعلى الكلاسيكية
وحدها. وتعليل ذلك هو ما أحاط بالثورة الفرنسية الكبرى، من أزمات
تجسدت ذروتها في المصير التعس الذى انتهى إليه نابليون بونابرت. ومن ثم
اتسعت الهوة بين الواقع والخيال فارتدى البعض بين ذراعى الماضى يجتر الأحلام
وارتمى البعض الآخر بين ذراعى الطبيعة في برامتها الأولى وعذريتها بعيداً
عن ضيق الآلة وأنفاس البخار. وهكذا تميزت الرومانسية الأولى بأربعة
صفات رئيسية هي « مرض العصر » و « اللون الحلى » و « الخلق الشعري »
و « النغمة الخطائية ». أما مرض العصر فهو الأوصال النفسية المعزقة نتيجة
الانشطار الحاد بين أحلام الإنسان الرومانسى وواقعه. وأما اللون الحلى فقد
حارب به الرومانسيون الاتجاه الانسانى العام عند الكلاسيكيين، وبدلاً
من أن يكون للوك والأبطال والتبلاء هم التجسيدات الدرامية الوحيدة للقطرة
الإنسانية وطبيعتها، أقبل أبناء الطبقة الوسطى لينال كل منهم على أفراد
حظه من التعريف الفنى الخاص بحرفته وعلاقاته وآماله. ويميل الدكتور منثور
إلى أن الرومانسية أقوى فنون الذات الإنسانية، لهذا فقد فشلت في تبني الفنون

للموضوعية ، وكان الشعر الغنائى هو فيها الأول . وفي هذه النقطة تهاجم الرومانسية فكرة المحاكاة الأرسطية — بالرغم من أن أرسطو في كتاب الشعر لم يناقش سوى الشعر الدرامى والشعر الملحمى — وقال الرومانسيون بأن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقاً . وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة ، بل الخيال للبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتقة في الواقع الراهن أو في ذكريات الماضي ، بل وفي إرهابات المستقبل وآماله . وأما النعمة الخطائية فإنها في الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وإنما افتردها بعض شعرائها ، وإن تكن تلك النعمة هي التي سادت على المذهب بعد استقراره « عندما أصبح اصطلاحاً لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل طرشة عاطفية وتهافتاً مائلاً وأنياباً كاذباً » (ص ٦٣) ويعتقد مندور أن شكسبير وإن لم يكن رومانسياً إلا أنه كان الركيزة الواقعية التي اتكأ عليها الرومانسيون في تعقيد حجج الكلاسيكية سواء في انهيار قانون الوحدات الثلاث ، أو مبدأ فصل الأنواع ، أو الاحتكام إلى برود العقل وحده في رؤية الوجود الإنساني ، أو الاقتصار على تحليل النفس البشرية أو الطبيعة الإنسانية في ذاتها . إلا أن الرومانسية قد تحولت مع الأيام عن رسالتها الثورية الأولى ، وأمس — على حد تعبير مندور — هذياناً (ص ٨٠) وتملقاً برجوازيّاً بالأبراج العاجية . لهذا كانت الواقعية النقدية والطبيعية والواقعية الاشتراكية من ناحية ومذاهب الفن للفن وما فوق الواقع وما تحت الواقع كالبرناسية والدادية والرمزية والسريالية ، مجموعة من ردود الأفعال المتباينة لما وصلت إليه الرومانسية من تبذل عاطفي وانحصار فردي ضيق وتحلل من القيم الجمالية . والاتجاه الواقعي في الأدب قد نشأ في رأى الدكتور مندور في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين امتد التعارض التقليدي في الفلسفة بين اللادية والثالية إلى مجال الفنون . ولعل الواقعية هي أكثر الاتجاهات الأدبية ترحيباً بالأشكال الموضوعية في الفن كالقصة والمسرحية . وهي إذا كانت تؤمن مع

أرسطو مبدأ المحاكاة ، فإنها تختلف من صورتها التقليدية التي تؤمن بمحاكاة الشر الكامن في نفس الإنسان ، إلى صورتها الاشتراكية التي تؤمن بمحاكاة الخير الكامن في نفس الإنسان . ولكنهما في كلا صورتين قرض على الفنان التزاماً بالوجدان الاجتماعي للبشر .

* * *

ويبدو لنا أن الدكتور مندور قد صاغ هذا التصور التاريخي لنظرية الأدب في وقت متأخر نسبياً ، يكاد يتحدد في تلك المرحلة التي هجر فيها النهج النوفى التأثرى في النقد والأدب ، وتلسه لمعالم الطريف إلى مادعاه بالنقد الأيديولوجى . فهو لا يفترض ميلاد الفكرة الأدبية في الفراغ الميتافيزيقى الذى كانت تزعمه الفلسفات المثالية عن الوعى والإلهام . وإنما هو يحدد البيئة الحضارية التي أنبتت التيار الأدبى تحديداً مادياً صارماً ، ثم يشاهد معه عملية الخلق الفنى للذهب . أو الاتجاه كميلاد طبيعى لأحد عناصر الحياة . فالتيار الأرسطى هو صياغة عقلية للمجتمع اليونانى القديم . والتيار الكلاسيكى هو ثمرة النهضة الأوروبية في عاكتها للتراث الإغريقى والرومانى . والتيار الرومانسى هو وليد بدايات القرن التاسع عشر ، وهكذا . ويقوم منطق مندور فى رصد الحركة المتبادلة التأثير والتأثر بين الأدب والحياة على ضوء الطبيعة الحية لكل منهما . فإيكاد أحدهما يستقر ويتحدد حتى يثور الآخر كرد فعل مضاد . وليست الكلاسيكية والرومانسية والواقعية فى هذا المنطق ، أشكالاً لمضامين يمكن تناولها فى أى زمان أو مكان . بل هناك تفاعل مطرد بين الشكل والمضمون يصوغ بينهما وحدة داخلية عميقة الأثر فى تشكيل المضمون ، وتضمنين الشكل ، بحيث يصبح كل اتجاه فنى هو مجموعة من القيم الفكرية والأصول الجمالية فى وقت واحد . أكثر من ذلك أن هذه الوحدة الداخلية تبلغ درجة عالية من التحدد والصرامة عند مندور ، بحيث أن كل اتجاه أو مذهب يكاد يختص بأحد الفنون دون غيره . وذلك لطواعية قيود للمذهب الفكرية فى معاقبة أصوله الجمالية بغير تعسف أو تعسف .

وبالرغم من أن مندور قد اجتاز عديداً من التطورات في حياته النقدية ، وانتهى به اللطف إلى مادماه بالنقد الأيديولوجي ، إلا أنه في جميع هذه التطورات كان ناقداً أرسطياً بالمعنى العلمى الدقيق لهذه الكلمة . فقد كان يفعل كما يفعل بعض كبار نقاد الغرب ممن سيطرت عليهم العقلية الأرسطية سيطرة تكاد تكون تامة . إذ تزامم يحاولون إخضاع مختلف الظواهر الجديدة في الأدب لمعايير الميزان الأرسطى قائلين أنه ميزان فوق المذاهب والعصور . يساعدهم في ذلك أن أرسطو حين يعرض لفكرة المحاكاة في عملية الخلق الفنى لا يفيض في شرحها ، مما أعطى للمفسرين الآتين من بعده فرصاً واسعة للشرح والتأويل ، كل حسب الاتجاه الذى ينتبى إليه . فالمحاكاة عند مندور لا تحتل وضعا واحداً من أوضاع الواقع ، فهى قد تكون تصوير الواقع الراهن ، أو الواقع الممكن أو الواقع الواجب أن يكون . ولا شك أن هذه الأوجه الثلاثة تمنح معظم المذاهب والتيارات إمكانية التحدث باسم أرسطو . وعندما اختار مندور أن يكون ناقداً واقعياً وإشتراكياً ، فإنه لم يرفض فكرة المحاكاة الأرسطية على أنها محاكاة للواقع المثالى . ولا تنبع أرسطية مندور من موافقته على مجموعة القواعد التى قررها المعلم الأول في قديم الزمان ، فلا شك أن التطور الحضارى للانسانية قد أتى بكل جديد وجديد في مجال الادب مما يجعل مبادئ أرسطو مجرد صوت للتاريخ . وإنما تنبع أرسطية مندور من روح ذلك المعلم العظيم حيث يقيم فروضه النظرية للفن الأدبى بين أحضان فلسفة شاملة للوجود من ناحيته ، وحيث أنه يستخلص هذه الفروض من الأعمال الأدبية ذاتها . وهذا هو النهج الذى عرفته فرنسا باسم تفسير النصوص ، وقد كان طه حسين رسوله الأول في مصر ، بينما كان مندور هو صائغه الأول في اللغة العربية في صورة نظرية متكاملة . وإذا كان الناقد الأرسطى في أوروبا الحديثة أو الكلاسيكية يعرف بأنه الناقد للترمت الذى يتردد مراراً أمام رياح التجديد القادمة غداً ، فإن محمد

مندور قد ضرب اللث على إمكانية ظهور الناقد الأرسطى الأصيل والمجد الذى لا يخشى قلوب هذه الرياح فى نفس الوقت . ولعل مراد ذلك هو الفرق مرة أخرى بين مسارنا الأدبى الخاص ، وللسار الأوروبى . فعن لم نعرف النهضة إلا منذ أواخر القرن الماضى ، وبالتالي فإن مناخنا الفكرى والأدبى فى ظل التخلف الحضارى الذى كنا نعيشه ، هو الذى دفعنا إلى كافة النوافذ ، نفتتحها بوعى تارة وبغير وعى تارة أخرى . وحينذاك كنا نستنشق كل مرة هواء جديداً حرص مندور فيما أقدم عليه بشخصه ألا يقتلنا من أرضنا .

وقد كان كتاب « الأدب ومذاهبه » بمثابة الصورة التاريخية لنظرية الادب كما تبناها مندور بعد طول كفاح ومعاناة وتجارب منذ كتب « فى الميزان الجديد » و « النقد النهجى عند العرب » و « نماذج بشرية » إلى أن أدار منهجه التطبيق على مسرحيات شوقي وعزيز أباظه والشعر المصرى بعد شوقي وغيرها من أعماله التى توالى منذ جاء من باريس ليخوض معاركه الشهيرة على صفحات الرسالة والثقافة مع أقطاب الأدب فى مصر . والصورة التاريخية لنظرية الادب التى صاغها فى « الادب ومذاهبه » هى الصورة المكتملة الوحيدة فى نقدنا الحديث إلى الآن . وبالرغم من أنها تعتمد أساساً على الخط الطولى الذى من شأنه أن يرصد « تطور » الاتجاهات الأدبية ، إلا أنها كانت العون الأكبر لأدبائنا فى تصور حركة التاريخ الأدبى فى خطها التقدمى . بالإضافة إلى أن هذا الخط الطولى يمد العمود الفقرى الذى تنفرع عنه كافة التفاصيل المرضية فى دقائقها الصغيرة . أى أنها بمثابة الهيكل العظمى الذى لا ينفى عنه اللحم والدم .

وقد جاء كتاب مندور « الأدب وفنونه » تكملة موضوعية للكتاب السابق . فهو ينطلق من الباب الكبير الذى فتحه على مصراعيه المدعون بالشعر والنثر ، إلى مناقشة الجزئيات الصغيرة للترامية على جانبي التطور العام للأدب والفنون . ويعهد لخطوط العرض الجديدة في نظرية الأدب ، بمناقشة مسألة الأسبقية التاريخية للشعر والنثر من جهة ، ولفنون الشعر المختلفة من جهة أخرى . ويعتمد مندور كأي أكاديمي دقيق على ما حفظته لنا الإنسانية من تراث ملون ، فيلاحظ أن الشعر أسبق من النثر في الظهور . (والقصود بالنثر هو النثر الأدبي لا الكلام العادي بطبيعة الحال) . ولكنه سرعان ما يهجر الأكاديمية جانباً حين يناقش أسبقية فن الملاحم على الشعر الفنائى كما تؤكد الوثائق التاريخية لكلا الفنين . يهجر الأكاديميه ليقدم فرضاً نظرياً هو أن الإنسان بلا جدال قد تنفى بهيمومه الذاتية الفردية قبل أن يشغل بهيموم مجتمعه . وأداة التعبير عن هوموه الأولى هي القصيدة الفنائية ، وأداة التعبير عن الهوموم المستجدة مع الوجدان الإجماعى هي الملحمة . وبالرغم من أن مراوحة مندور بين الأكاديمية والبحث الحر تعنى أن لديه قدراً من المرونة العلمية ، إلا أن الفرض النظرى الذى برره أسبقية الشعر الفنائى تاريخياً لا تعتمد إلا على إحدى المقولات الرومانسية التى ترى فى الشعر والشعر الفنائى بالذات الفن الأول العريق منذ القدم . والحق أننا إذا استغفينا عن منهج الوثائق التاريخية التى تقول بأسبقية الملحمة ، علينا أن نخرج من مجال البحث الأدبي إلى مجال البحث الاجتماعي .

وحيث لن نجد « الفرد » عماداً للمجتمع البدائى القديم ، وإنما سنلاحظ أن العمل الجماعى والروح الجماعية هما أقدم ما وصلنا من إشارات على « نوع » الحياة الاجتماعية الموعلة فى القدم . وعندئذ نستطيع أن نتصور إمكانية سبق الملحمة الشعرية كتعبير فنى إجماعى ، على الشعر الفنائى كتعبير عن الوعى الذاتى للفرد

الذى لم يتوفر للانسان إلا فى مرحلة متأخرة . وقد توقفت عند تخوم هذه
التفصيلة الصغيرة طويلا ، لأنها تكشف لنا مقدمات أو معالم الطريق إلى رؤية
منبذور لنظرية الأدب فى مرحلتها الثانية ، المرحلة التركيبية . وتشير هذه المقدمات
إلى أن مندور ليس ناقداً موضعياً فى أغلب الأحيان كما يترأى لنا لأول وهلة ،
ولأنما تستهويه الإفتراضات المسبقة التى يحاول جاهداً أن يستعين بمختلف
الاستشهادات التاريخية وغير التاريخية للتدليل على مدى صحتها . وكثيراً
ما تتناقض عنده النظرية مع التطبيق إلى درجة الانفصال الحاد بينهما ، وحينئذ
يضطر إلى الإلتصاق الحميم بالواقع وهجران التعلق بالثال البعيد المثال .

وهكذا نحن نلتقى بهذا الناقد الأرسطى النزعة يختلف مع القاعدة الأرسطية
القائلة بأن للمضمون الشعرى هو أساس التفرقة الوحيد بين الشعر والنثر . فتراه
يلتزم بما قال به اللاحقون لأرسطو من أن الموسيقى تمد من العناصر الأساسية
فى نسيج الشعر وصياغته . ويضيف إلى الموسيقى والمضمون الشعرين مادعا
بأسلوب التعبير اللغوى (ص ٣١ من ط ١) . ويعترف بأن موسيقى الشعر
تختلف من لغة إلى أخرى ، وأن شعرنا العربى قد وصل إلى أحدث منجزات
تكنيكة الموسيقى باعتماد التفعيلة وحدة موسيقية . وذلك بعد أن تطورت
حضرارتنا من صورتها الصحراوية الرتيبة للملة إلى صورتها الصناعية للتقنة . وبعد
أن تطور الشعر يازاه ذلك من أساليب الخطابة والإنشاد إلى المحس والقراءة
الصامتة . ويعود مندور مرة أخرى ناقداً أرسطياً فى جوهره ، أيديولوجياً كما
شاء أن يدعو نفسه منذ كتب « فى الأدب والنقد » — ١٩٤٩ — إلى أن
كتب « النقد والنقاد المعاصرون » عام ١٩٦٣ . فالنقد الأيديولوجى يقصد به
الاهتمام بالمضمون أولاً ، وإن لم يغفل الشكل من حاسبه الفنى الدقيق . ولكن
موسيقى الشعر قد تبدلت فى أحدث مراحلها وأضحت شيئاً قريباً من التجاوب
النفسى الحار ، ولم تعد رنيناً خاصاً بالأذن وحدها . وحينئذ ينهار مفهوم النظم

التقليدى من أساسه ، لانه لم يعد الشكل اللائم للموسيقى الداخلية الجديدة .
وأما المضمون الشعرى والملكات النفسية الخالقة ، فهى — عند مندور —
القدرة على مخاطبة الوجدان البشرى عن طريق الصور العاطفية التى تلائم
هذا الوجدان من حيث طبيعته الإنسانية الخاصة . أى أن المضمون الشعرى
لا يمكن أن يكون تقريراً لحقائق فكرية مجردة كالأرقام والمعادلات الرياضية
والنظريات الفلسفية ، ولكنه يستطيع أن يحيط بقشرة الكون وجوهره عن
طريق البناء التركيبى للصور المستوحاة من حركة الوجود . والأسلوب الشعرى
هو القادر على نقل هذا الإيحاء إلى كيان المتلقى ووعيه . وينتهى مندور إلى أن
موسيقى الشعر ، والمضمون الشعرى والملكات النفسية الخالقة ، والأسلوب
التعبيرى هى مثلث متساوى الأضلاع تفرق بواسطته بين الشعر والنثر . وقد
كانت التشاؤم الثقافية والتكوين الروحى للدكتور مندور بمثابة العامل الاول فى
توسيعه لدائرة النثر لتشمل إلى جانب القصة والشعر والمسرح مختلف جوانب
البيان التصويرى التى تشتمل عليها بعض كتب التاريخ والفلسفة .

وإذا كان قد تمرد على أرسطو فى اعتبار المضمون الشعرى هو الأساس
النظرى الوحيد لعملية الخلق الشعرى ، فإنه قد عاد إلى معلمه الأول لاهتاكاً مع
تقسيماته العديدة للشعر . حينئذ يستخلص مندور بصورة قاطعة الفكرة القائلة
بأن للصحفة كانت تجسيدا لإحدى المراحل الباكورة فى تاريخ الإنسان الأدبى
والاجتماعى . وأن كافة المحاولات التالية للإلياذة والأوديسة والإنياذة فى الغرب ،
والمهاراتا والرامايانا والشاهنامة فى الشرق ، مجرد محاولات يائسة . لأن المجتمع
البدائى القديم بطولاته وخوارقه وأساطيره قد انتهى إلى غير رجعة ، وبالتالي
فلا سبيل إلى إنكار أن للصحفة قد انتهت إلى غير رجعة . وبالرغم من أن هذه
الفكرة تصدق على الآداب الأوربية ، فإنها لا تكاد تصدق على مجتمعات
أخرى كالمجتمع العربى والكثير من المجتمعات الإفريقية والآسيوية . ذلك أن

هذه المجتمعات قد تختلف عن ركب التطور الإنساني العام في الغرب تخلفاً مبرراً دفعنا في كثير من الأحيان أن نتخذ من آداب الغرب نموذجاً يحتذى، ولا شك أن آداب الغرب قد تفاعلت مع آداب الأمم المتخلفة بدرجات متفاوتة. على أن هذا التفاعل لم يصل بنا إلى أن نبدأ في مجال العلوم الإنسانية من حيث انتهى الغرب، بل كنا نتخير العديد من تياراته الغالبة على عصوره السابقة. وثمة نقطة أخرى لاعتلاقة لها بالمجال الأدبي البحت، وإنعاهي وثيقة الصلة بتطورنا الحضارى العام. فما تزال بين ظهرائنا مجتمعات بدوية ورعوية وقبلية، وما تزال أراضينا مشبعة بالدماء التي نرفناها في معارك بطولية رائعة ضد الاستعمار. ولهذا يمكن القول بأن البيئة التي أثمرت الملحمة اليونانية والرومانية فيما مضى، قد تكررت على نحو آخر في تلك الرقعة الممتدة من آسيا إلى إفريقيا. وبالتالي يمكن أن تشهد هذه المنطقة الواسعة صوراً جديدة للملحمة الشعرية قد تتوافر لها الخصائص الأرسطية كالقصة الشعرية البطولية القومية القائمة على خوارق الأمور، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية في حناياها (ص ٤٤) وقد ترفض بعض هذه الخصائص أو تضيف إليها بما شاعت لها ظروفها التاريخية الخاصة أن تضيف.

وعلى هذا النحو يمضى مندور من الشعر الملحمي إلى الشعر الفنائى إلى الشعر التعليمى إلى الشعر الدرامى، حاضناً أرسطو بكتبنا ذراعيه، ولكنه كثيراً ما يتمرد عليه تمرداً أصيلاً في أغلب الأحيان عندما يجعل مرحلتنا الحضارية الراهنة يجنورها هي الممول الأساسى لوضع مفهوم شامل لنظرية الأدب. وقليل ما كان يعتمد على النظريات الأوروبية التالية لأرسطو بحكم تكوينه الثقافى على ضوء المنهج الفرنسى. إلا أننا في النهاية نستخلص من كتابات مندور النظرية مجموعة من الفروض العامة في الأدب، تصلح لأن تكون خامة رئيسية لابتكار نظرية جديدة في الأدب العربى.

نظرية النقد

« ياويل الأدب إذا حده شيء غير الحياة » .. تلك هي صيحة مندور ، وهو يطل على أرض مصر مع بواذر الحرب العالمية الثانية ، بعد غيبة تسع سنوات بين أحضان الحضارة الأوروبية . وهي صيحة تكاد تكون شعاراً لازمه طيلة حياته النقدية ، بالرغم من كل ما في هذه الحياة من تطورات تأرجحت به في كثير من الأحيان من التقيض إلى النقيض .

وإذا أردنا أن نرافق مندور نقداً ، فلا بد لنا من الوقوف على أولى ارتباطاته الأدبية بنظرية النقد ، حتى نضع أيدينا على ملامح خطواته إلى جانب هذه النظرية التي عاش لها حتى أصبح واحداً من أهم للعالم الأساسية البارزة في تاريخنا النقدي الحديث . فقبيل حصوله على درجة الليسانس من كلية الآداب أجرى قسم اللغة العربية عام ١٩٢٨ مسابقة عن الموازنة بين جرير والفرزدق وذى الرمة والأخطل . وقد فاز مندور حينذاك بالجائزة الأولى عن بحثه الذي تبلور في الدفاع عن ذى الرمة . وربما كان الدكتور طه حسين هو أول من صاغ التحول الحقيقي في نظرة مندور إلى الأدب والنقد عندما لفته إلى أهمية المناهج الغربية في دراسة الأدب وتذوقه ، وبخاصة المنهج الفرنسي القائم على النقد الموضوعي . ولعله قد سمع عن سانت ييف وتين وبروتير ، لأول مرة ، من محاضرات طه حسين . ولكنه سمع أيضاً في ذلك الوقت ، وخارج جدران الجامعة ، عن لسنج وكتابه الشهير « لا وكون » في كتابه المأزني « حصاد المشيم » حيث أراد أن يطبق منهج لسنج على ابن الرومي . وقد أفاد من أحمد أمين

آنذاك ما أسماه بدقة القاضى وعنده حيث يلتزم الناقد بإيراد الحينيات المفصلة قبل صدور الأحكام الحاسمة^(١) . غير أن الفترة التى قضاها فى الجامعة بين ١٩٢٥ و ١٩٢٩ (الأداب) و ١٩٣٠ (الحقوق) كانت بمثابة المقدمة التمهيديّة التى تعرف خلالها على الأساتذة الأجانب من أمثال الإيطالى نالينو الذى درس على يديه تاريخ المين وما قبل التاريخ، والإيطالى الآخر جوبيرى الصغير الذى درس عليه لغة اللغة وعلم الإنسان ، وليّمان الالمانى الذى درس بواسطته تاريخ الشرق الأوسط والقديم .

تلك كانت المقدمة الثقافية الأولى فى حياة مندور ، أما مرحلة التكوين الحقيقية فهى تلك التى قضاها فى ربوع أوروبا ما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ حيث التحق بجامعة السوربون فى فرنسا ، فتعلم تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر على دانيال مورنو الذى لم يرفض للتهج التائى تحت رقابة العقل والثقافة العامة . كما تعلم على استروسكى تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن الماضى على أساس أن التنوع هو الزاوية الرئيسية فى التقييم النقدى . وتعلم من سيشان الرقص عند اليونان ومقارنته بالرقص الحديث .

وإذا كان التفات مندور إلى الدراسات اليونانية أو اليونانيات بشكل عام قد بدأ على يدى طه حسين فى الجامعة المصرية ، فإن السوربون أصقلت لديه هذا الاتجاه . بالإضافة إلى ماعقته فى واعيته عن الأصول العقلية لاثورة الفرنسية والبحث عن هذه الأصول فى التاريخ الواقعى للشعب لا من كتب الفكرين والأدباء . وبعد مضى تسع سنوات قضاها مندور بين أسوار الجامعة ومتاحف باريس ومسارحها وأنقاض اليونان الأقدمين فى بلاد الأوليب ، عاد إلى مصر لتسكون أولى كلماته أن الأدب أدق وأرهف وأعرق وأغنى من أن نخطط له طرقه « الادب شىء غير دقيق بطبيعته ، ومحاولة أخذه بالمعادلات جنابة عليه .

الأدب مفارقات ، وقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية ، فقد يكون جماله في تنكير إسم أو فظم جملة أو كبت إحساس أو خلق صورة أو التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة . ولقد ينحلو من كثير من العناصر التي نعلدها كالخيال والباطقة وما إليها ، ومع ذلك يروقنا لصياغته أو سذاجته « كما جاء في لميزان الجديد (الطبعة الثالثة ص ١٧٧) . وقد خاض مندور منذ عودته إلى مصر العديد من المعارك حول مفاهيم الأدب والنقد ، بدأها عام ١٩٤٠ في مجلتي الرسالة والثقافة ، حيث ناقش في الأولى كلاً من العقاد وسيد قطب والكرملي حول الشعر المهجري والشعر المهموس لغير المهجرين وشعر أبي العلاء . كما ناقش في الثقافة محمد خلف الله أحمد حول النقد الأدبي من وجهة النظر النفسية . وكان كتابه « في الميزان الجديد » هو الحصاد الأول لتلك المعارك الباكرة . وقبل أن نحاول استشراف معالم الفكرة الأدبية عند محمد مندور في تطوراتها المختلفة إزاء نظرية النقد ، علينا أن نستخلص إحدى « المصادر » إن جاز التعبير الفلسفي عن نقطة إنطلاق مندور ناقداً . هذه النقطة التي أحدد بدايتها بمأ أملاه الدكتور طه حسين على طلبته في الثلاثينات من هذا القرن ، وهو يلور لهم أصول المنهج الفرنسي في النقد الأدبي . ذلك المنهج الذي قاد مندور الى باريس وأثينا مادياً ومعنوياً .

يقدم مندور لكتابه الأول أنه راح يفكر منذ عودته من أوروبا في الطريقة التي يمكن بواسطتها أن يتدرج الأدب العربي في تيار الأدب الإنساني العام . وسوف نصادف هذه الفكرة مرارا في مختلف مراحل تطوره الأدبي بما يحملني أميل إلى القول بأنه قد أحس في لقائه مع الأدب الأوروبي بهوة عميقة تفصل بين الآفاق الرحبة التي يتطلع إليها ذلك الأدب عن الآفاق الضيقة التي انحصرت آدابنا بين جدرانها أمداً طويلاً حتى بداية عصر النهضة الحديثة . على أن إحساس مندور بالهوة العميقة بيننا وبين الغرب ، لم يولد في نفسه ما ندعوه بمركب النقص أو « عقدة الخواجة » كما يقولون . ولم يحاول أن يتعسف مع آدابنا فينتقل إليها حريفاً مقاييس الأدب الغربي ، وإنما نراه حريصاً منذ البداية على أن دراسة الأدب العربي يجب أن يصاحبها وعى نافذ بطبيعة المعايير الأوروبية في النقد التي صيغت لأدب غير آدابنا ، وعى نافذ بطبيعة تراثنا العربي التي ينبغي أن يفتح نوافذه من كافة الجهات على منجزات الحضارة في كل مكان . لهذا نحن نكتشف في مختلف مراحل تطور مندور أن تأثره بهذا أو ذاك من اتجاهات الأدب الأوروبي الحديث أو تيارات النقد العربي القديم كان تأثراً مزوجاً بعناصر المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها في بدايات هذا القرن . أى أنه حين يتتبع خطى طه حسين في منهجه النقدي القائل بتفسير النصوص ، يبادر إلى بنايع هذا المنهج القرنى ، ثم يمزج بينها وبين حصيلته من الأدب العربي القديم . ويخرج بتلك النتيجة التي تباعد بينه وبين النقد النظرى مؤثراً الجانب التطبيقي الذي يتخلله عرض النظريات العامة حتى يوازن بينها وبين الطبيعة الخاصة لمسارنا الأدبي . ويؤدى ذلك إلى نتيجة أخرى هى تجنب الإطلاق والتعميم ، مع الإهتمام الكامل بالتفصيل والتخصيص وكافة سمات النقد للوضعى . ولا سبيل إلى إنكار الركيزة الأساسية لهذا المنهج ، وهى التذوق الجمالى الذى

يعتمد أولاً على الانطباعة الذاتية والتأثر الشخصي . إلا أن مندور لا يسرف في اعتماده على هذا النهج التأثري كما أسرف من قبل أستاذه استروسكى . وإنما هو مقتنع في ذلك الحين بأن النوق الشخصي لا بد أن يستند على أساس متين من المعرفة العقلية . فهو النوق المدرب على قراءة عيون الفن الخالصة ، بل هو خلاصة الرواسب المتبقية من هذه الخبرة وما يصاحبها من معاناة ترتفع إلى مستوى عملية الخلق والإبداع . وذلك لأنه « إذا كانت دراسة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصوص فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولاً من صحة النص الذى أمامه ، ومن استقامة وزنه وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً » كما جاء فى اليزان الجديد (ص ٦) . وقد كان مندور حريصاً على تصور هذا النهج الجمالى فى ضوء بعيد عن الاستعانة بالدراسات النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية ، بالرغم من اعترافه لما بأنها من أدوات التنقيف العام للناقد وغير الناقد إلا أنها بالقطع ليست من أدوات النقد الأدبى .

ولربما يبدو لنا الآن كيف أن هذه الخطوط العامة فى خريطة مندور النقدية تبدو كما لو كانت على نصيب من السلبية . ولكن هذه النظرة السريعة لا تستوعب ما كان عليه قدنا الحديث فى ذلك الوقت . ذلك أن الثورات المتوالية التى أحدثها جيل الرواد من أمثال طه حسين والعقاد وسلامة موسى كانت قد تراخت آثارها عن تجديد ثورتها بلماء جديدة . فاستكان النقد إلى روح المحاملات الشخصية والمديح غير اللبر فنيا ، أو إلى الروح العدوانية والمهجوم الشخصى غير اللبر كذلك . فكانت صيحة مندور بمثابة الإمتداد الأكثر تطوراً وازدهاراً لصيحة طه حسين فى أوائل العشرينات . إذ أن الانحصار بين تخوم العمل الأدبى لن يتيح للناقد أن يحتر أهواءه . ولقد أشار مندور إلى اللناخ الأدبى حينذاك ، فقال أنه لم يعد أمامنا وقت للتراخى فى تقييم الماضى القريب من ترائنا . وهو قول قريب مما قال به العقاد إبان ثورته

على شوقى فى « الديوان » قبل ذلك التاريخ بعشرين عاماً . فهو إذن شعار الثوار من النقاد كلما آذنت مرحلة الإستقرار بالجلود ، وتوقدت فى نفس الوقت قلوب جيل جديد من الشباب . من هنا بدأ مندلور تحديده لتلك الماضى بأنه من أحد جوانبه قد أحرز النجاح ، إذ استطاع أن ينتقل بالنثر العربى الحديث — بل وبالشعر — فى السنوات العشر الأخير : « من اللفظ العقيم إلى التعبير المباشر ومن الصنعة إلى الحياة » (نفس المصدر ص ٩) ومن جانب آخر ، وصلنا إلى درجة عالية من التزمت . لهذا تبلورت الرؤية النقدية عند محمد مندلور كرد فعل لما آلت إليه سوق الأدب والنقد فى مصر من جفاف . وتبلورت لديه مجموعة من القيم الأدبية ، أولها أن الناقد الأصيل من حقه أن يضيف إلى العمل المفقود أبعاداً جديدة بغير تعسف أو افتعال ، بل من حقه أن يتخذ من العمل الأدبى « مناسبة » للتعبير عما يحول بخاطره . فالعمل الأدبى « خامه » الناقد ، كما أن « الحياه » خامه الفنان . والحياه أو العمل الأدبى مجرد « مثير » أولى لعملية الخلق الفنى أو النقدى على السواء .

بهذا الفهم لدور الأدب والنقد ، أوضح مندلور منهجه ضد التعميم (ص ١٢٦) حين فرق بين وظيفة الأدب الشديده الفردية ، ووظائف بقية العلوم الإنسانية التى تميل بطبيعتها إلى التعميم . فخامه الأدب هى النفس الإنسانية فى أدق حاجاتها التى لا تشابه مع أية نفس إنسانية أخرى . أما بقية العلوم الإنسانية والاجتماعية والتاريخية فإن مجال بحثها ليس هو الوحدات المفردة ، وإنما هو الشرائح الجماعية . حتى علم النفس الفردى ، وعلم النفس التحليلى كلاهما يميل إلى إيجاد أوجه التشابه والتعميم . من هنا لا يحق للناقد — عند مندلور — أن يتخذ موقف عالم النفس أو الاجتماع أو للزورخ إذ أن مهمته على التقيض منهم هى استقصاء الملامح الذاتية والخصائص المفردة لهذا العمل الفنى أو ذاك . ومن ثم يرفض مندلور عنصر المقارنة فى النقد الأدبى الذى يؤدى إلى جمع أوجه التشابه

ولا يرفضه حين يؤدي إلى تحديد القوارق . كما أنه ينكر التفرقة الحادة الحاسمة بين ما يدعونه بالنقد الذاتي وما يدعونه بالنقد الموضوعي . فالنقد الذاتي الذي « يحكم » على العمل الأدبي وفقاً لسلّم من القيم للتدرّج من الجودة إلى الرداءة أو العكس . . إنمّا يحتّم في واقع الأمر وراء مجموعة من الآراء السابقة المقررة التي تبلورت في نفسه بوعى منه أو على غير وعى « بحيث نستطيع أن نقول إن النوق ما هو إلا راسب من رواسب العقل الخفية » (ص ١٢٢) فالنقد للموضوعي الذي « يحكم » بدوره ، على العمل الأدبي وفقاً لمجموعة « الحقائق الواقعية » . . كما يدعو الصفات المباشرة لهذا العمل أوداك كأن يقول هذا شعر عقلى أو عاطفى أو حسى ليس هذا الحكم في واقع الأمر إلا تلقياً للملابسات القصيدة والحالة النفسية لقائلها والظروف الخاصة بعصره « أو ما شا كل ذلك مما ينقل الحكم من الإطلاق إلى النسبية وبالتالي فالحكم للموضوعي يتضمن قدراً لا بأس به من الذاتية ، كما أن الحكم الذاتي يتضمن قدراً من الموضوعية . غاية ما نستطيع أن نصل إليه هو أن نفرق بين الأسلوب العقلى المستخدم فى العلم والتاريخ والفلسفة ، وبين الأسلوب الفنى الذى « هو العبارة الفنية عن موقف إنسانى عبارة موحية ، واللفظ عندئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته إذ هو فى نفسه خلق فنى » (ص ١٢٣) .

وتتحدد وظائف العبارة الفنية عند مندور حينذاك بأنها تلك التى تهبر عن المعنى عبارة حسية أى أن تصاغ العبارة من معطيات الحواس . فالأدب — كصياغة لموقف إنسانى — هو امتزاج شديد الحرارة بين الذاتية والموضوعية . فى الصياغة التى تبدو وكأنها عنصر موضوعى يتركز موقف الكاتب من العالم المحيط به ، ولأنها صياغة حسية ينساب منها ذلك العنصر الشخصى الذى يميز الأدب عن التفكير المجرد . وفى هذه النقطة بالتصديد يؤثر مندور أن يختلف مع معظم النقاد العرب القدامى . فالصياغة عنده ليست مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء كما أنها ليست وعاء يستودعه الفنان ما لديه ، وإنما الصياغة هى مرآة الموسيقى

الداخلية للعمل الفني . فالكاتب الأصيل العميق « هو من تحس بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها » (ص ١٢٦) . وبذلك تصبح الفكرة في الفن لنوعاً بلا معنى . كما أن مادة الشعر ليست للعاني الأخلاقية ، فأجوده « ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني ، كما أن منه مالا يعلمو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزاً بالغ الأثر قوى الإيحاء ، لأنه عميق الصدق على سذاجته » (ص ١٢٨) . فإذا تصدى مندور في تلك المرحلة لتقييم أبي العلاء — على سبيل المثال — لم يهمل الفهم العام لنفسية أبي العلاء وظروفه التاريخية . فالتقد التاريخي تمهيد للتقد الأدبي ، تمهيد لازم ، ولكن لا يجوز أن تقف عنده وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء . فالمواد الأولية ليست كلها عناصر أصيلة في نفس الفنان ، وإنما هي تجمع إلى جانب العناصر الأصيلة عناصر أخرى مكتسبة من البيئة والعصر ، ولكنها تلتحم بنفسية الشاعر إلتحاماً حياً عميقاً . وهذه الوحدة النفسية هي التي يستطرها الفنان في عمله الفني فيسمى بناء متكامل لا يتميز فيه بين الأصل الاجتماعي أو التاريخي ، وإنما سبيلك إلى جوهره هو التدوق الجمالي للمدرب . وهذه الوحدة النفسية أيضاً هي التي تختلط فيها المشاعر بالأفكار حتى لنحس أن في خيال الأديب فكراً ، وفي شعوره نظراً (ص ١٣٠) ولهذا السبب يتحيز مندور كثيراً في التفرقة الآلية بين الصياغة والتعبير البشرية التي تعبر عنها ، لأنه المنصر الشخصي الذي يميز كل أدب عن غيره من مظاهر نشاطنا الروحي كثيراً ما يكون في الصياغة . كذلك يتحيز من عملية التخرج الإنطباعي أو النظري في المصادر الفلسفية التي يدخل بها بعض النقاد على الأدب فيقولون هذا إشتراكي وذاك ديمقراطي من قبل أن تظهر هاتان الكلمتان إلى الوجود . وهو يرمي بذلك إلى آراء العقاد في أبي العلاء التي هاجمها في مجلة الرسالة حينذاك ، كما هاجم مسلمات أمين الخولي التي ترى في سلوك الأدباء تمبيراً أصيلاً عن أفكارهم . فقد رأى مندور أن ثمة تناقضاً يحدث كثيراً بين الفكر والسلوك في الشخصية الإنسانية مهما كانت هذه الشخصية لأديب أو فنان . بل إن هذا التناقض ربما بلغ حدته

وضراوته في شخصيته الأديب أو الفنان . غير أن للعركة الرئيسية التي بلورت
إتجاه مندور نحو نظرية النقد ؛ هي تلك الحركة التي اشتعلت بينه وبين محمد
خلف الله أحمد على صفحات « الثقافة » في أوائل الخمسينات . فقد تبلورت عناصر
منهجية النقدي كما بينها في الليزان الجديد (١٩٤٤) على النحو التالي :

• النقد هو الدراسة للوضعية للنص الأدبي ، وبذلك يصبح الأداة الوحيدة
لتمييز الأساليب المختلفة ، فيضع الإشكال لكل لفظه ، ومتى اتضحت معالم
المشكلة التي تثيرها حلت على الفور ، لأن الصعوبة الحقيقية كامنة في القدره على
رؤية المشاكل . لهذا كان النقد الأدبي بمثابة « وضع مستمر للمشاكل »
(ص ١٦٢) .

• وضع المشاكل إذن لا يدخل في إختصاصات علم الجبال أو علم النفس
ولا إلى أى علم آخر ، وإنما هو الذوق الأدبي كملكه غير ضبابية أو غيبية أو
مبهمة ، وإنما هي حصيلة التأثيرات الواعية واللاوعية ، أو هي رواسب العقل
الخفي التي يمكن صقلها بالمران المستمر .

ويلوح لنا الآن أن لباب هذا المنهج قد استقاه مندور من أستاذه لانسون ،
فهو على رأس الدعاة إلى الأخذ بالنقد التآثري بشرط اصطناع الحذر « حتى يصبح
الاحساس وسيلة مشروعة للمعرفة » (ص ١٦٥) ويؤكد لانسون بعدئذ أن العلم
ملخصاً في الأرقام لا يحصى النقصان والعالم في تأثيرنا بل يستره ، وغاية ما يمكن أن
نفهده من العلم هو روحه وجوهره دون تفاصيله . وقد نقل مندور إلى العربية عام ١٩٦٤
إحدى مقالات لانسون حول منهج البحث في الأدب مع مقال آخر لما ييه حول منهج
البحث في اللغة . وتلدور مقالة لانسون بكاملها حول ذلك المحور الذي يجعل من
الخلق الفني والنشاط النقدي « صناعة كسائر الصناعات » كما قال مندور في ميزانه
الجديد (ص ١٦٩) فلا تثنىء هناك يدعى الوحي أو الإلهام أو العبقرية . ولا سبيل

أمامنا لتقييم الأدب تقييماً صحيحاً إلا بالكشف عناصره الأدبية البحتة من الداخل. والتعمق في دراسة تلك العناصر الداخلية لن يساعد عليه مطلقاً أى علم من العلوم الأخرى ، فليس في مقدور أى علم أن يفسر ذلك الشيء الدفين الذى يميز بين روح وروح » والعبرة بعد ليست باتحاد الزمان والمكان والبيئة ، بل بطرق استجابة كل نفس لهذه المؤثرات ، وتلك الطرق أصيلة في النفوس الأصيلة » (ص ١٧٣) من هذا النبع الأساسى — لانسون — نهل مندور نظرية النقد ، فلم يستجب لاتجاه برونتير في تطبيق نظرية التطور على الأدب ، ولم يستجب والاتجاه تين في البحث عن العصر والجنس والبيئة في العمل الأدبي ، ولم يستجب لاي اتجاه آخر يتوصل بالعلم أو الفلسفة أو التاريخ لاكتشاف مجاهل العمل الفنى .

(٢)

تلك هي المرحلة الباكورة من حياة مندور النقدية ، والتي لخصها كتابه الأول « في الميزان الجديد » أروع تلخيص . هي مرحلة رد الفعل لما آلت إليه سوق الأدب والنقد من بوار ، فقد إبتعدت للموازن حينذاك عن الأعمال الأدبية — مصير كل تقييم — وأضحت الجاملات الشخصية أو روح التأثير والعدوان هي للموازن السائدة . فجاء مندور يميزانه الجديد إمتداداً أكثر تطوراً وإزدهاراً لمنهج طه حسين المأخوذ عن المدرسة الفرنسية آنذاك . وككل رد فعل إبتدأت قواعد المنهج النقدى عند محمد مندور بالتضخم والبالغة التي بدأ في التضييق من حدها بعد خمس سنوات في كتابه الهام « في الأدب والنقد » عام ١٩٤٩ . فهو على الرغم من إبقائه على الإيمان بالدور الشخصى للتوق والتأثر لأن « المجال بطبعه لا يقين له » ولأن « التفكير القاعدى في الأدب خليق بأن يقود إلى التحكم » (ص ٩) يحاول أن يوسع من الاستعانة بروح العلم لأنها ، حسب

تعبيره ، روح أخلاقية تدفع الناقد إلى إستقصاء التفاصيل ، وبناء حكمه على ما جمع من معلومات وثيقة ، وتسبيب الحكم بالحجج العقلية . والمنهج التاريخي في هذه المرحلة الجديدة نسبياً يصبح عند مندور مفيداً من حيث أنه يحيط الناقد بمجموع ما ألف الكاتب فيأتي حكمه أقرب إلى الصواب والشمول « وليس هناك ما هو أعمى من الخطأ من أن تكتفى في الحكم على كاتب بقراءة أحد مؤلفاته فقط » (ص ١٧) . ويطور من مفهومه للنقد اللغوى ، فيقول إن اللغة حقاً خلق فنى مستقل ، ولكن الثروة اللغوية الحقيقية تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التي استطاعت تلك اللغة أن تعبّر عنها . وأسلوب الكاتب يمزج عادة بين مادة الفكر ومادة الاحساس (ص ٢٣) . ولا يشك مندور مع بداية تحوله الجديد في أن الكاتب ما دام إنساناً وليس آلة راصدة فإنه يضمن عمله الفنى بإحكام وبغير مباشرة أو تقرير ، موقفه من العالم حوله مهما كان هذا الموقف أخلاقياً . ويلفت الأنظار إلى أن مذهب « الفن للفن » الذى قال به البعض في أوروبا إبّان القرن الماضى ليس مذهباً معادياً للأخلاق من جهة ، وليس مذهباً مألوفاً في مصر من جهة أخرى . فقد كان هذا المذهب مجرد رد فعل على الرومانتيكية الفرنسية التي آثرت التمييز الذاتى عن شخصية الفرد وتحولت عن بقية الجوانب الموضوعية في العمل الفنى كشىء جميل بذاته ، وهي دعوة لا تروج في بلادنا لأن مصادرها لم توجد قط . ويحتاط مندور بالنسبة للشعر فيرجح أنه لا يخضع لمعايير الاخلاق ، وإنما يقاس بمعايير الجمال والدقة والقدرة على الایحاء والتصوير والبث أمام الخيال (ص ٣٥) ويلخص العلاقة بين الأدب والأخلاق بأن الأنجاه العام في الآداب يسير نحو أمرين : فهم النفس البشرية وتحليلها ، وخلق الجمال وتهذيب النفوس بفضلها « وأما الوعظ والارشاد فلذلك ما أثبت الزمن فشله » على أن هذه الحقيقة لا تنفى حقيقة أخرى أكثر أهمية هي الوظيفة الاجتماعية للأدب . ويخيل إلى أن هذه

القضية كانت نقطة التحول الفكرى الأولى فى كيان مندور وموقفه من نظرية النقد . فهو يعلن (ص ٣٧) بأن إدراك العلاقة بين معنويات الحياة ومادياتها ، ووعى الفرد بما فيه من بؤس ، يؤدى إلى أن تفهم وظيفة الأدب الاجتماعية « من حيث أنه محرك لإرادة الشعوب . والذى لاشك فيه أن الحركات الكبيرة التى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية ، وقد مهد لها الكتاب بعملهم فى النفس البشرية تمهيدا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات » . . . تلك هى نقطة التحول الأولى والخطيرة ، التى أعلنها كتاب مندور فى ذلك الوقت المخرج من تاريخ مصر . ولعل إشتراكه فى العمل السياسى المباشر إلى جانب الحزب ، الممثل لآمال الشعب عندئذ هو الذى أكسب نظرته الجمالية هذه الدلالة الاجتماعية الجديدة . فنحن لا نراه يتحول عن رأيه فى الاستعانة بعلم النفس — مثلا — فى مجال النقد الأدبى ، ويكرر أن الشعراء والأدباء كثيرا ما يكونون أصدق فهمًا ، وأدق تحليلا لنفس بشرية بذاتها من علم النفس الذى يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها فى واقع الافراد . وبالرغم من ثباته على هذا الرأى بالنسبة للدراسات النفسية ، فإنه بكتابه « فى الأدب والنقد » كان يقدم فى واقع الأمر لمرحلة جديدة تماما فى موقفه من نظرية النقد ، أبان عنها فى وضوح كامل بكتابه التالى « الأدب ومذاهبه » . وإذا كان يميل إلى أن تطور مندور سياسياً فى موازاة تطور حركة النضال الثورى فى مجتمعنا ، هو المصدر الأساسى والحاسم لما طرأ على نظرته النقدية من تطورات ، فإننى أرجح سببا آخر لهذه الظاهرة لا يقل عن ذلك العامل الأول أصالة . وأعنى به ذلك التفاعل الحى العميق بين حصيلة مندور من نظرية النقد الأوروبى والعربى ، وبين المرحلة الحضارية التى كنا نجتازها منذ بداية عصر النهضة الحديثة . فالتطبيقات التى حصل عليها مندور من نظرية النقد التأثرى لم تطابق ما أحسه

في طبيعة أدبنا الحديث من احتياج دائب مستمر إلى شحنه بقضايا الإنسان
 عموماً ، وقضايانا نحن على وجه أخص وليس من قبيل المصادفة أن تكون
 ثورة يوليو ١٩٥٢ تاريخاً فاصلاً بين عهدين في تطورنا الاجتماعي ، وتاريخاً
 مماثلاً بين عهدين في تطورنا الأدبي . وقد إختار مندور منذ سنوات قبل الثورة
 أن يقف إلى جانب الطور المستقبلي في حياتنا الاجتماعية ، فكان مفكراً
 تقدماً على المستوى السياسي وأمسى ناقداً واقعياً في المستوى الأدبي . ولعل
 زيارته للاتحاد السوفيتي وبلدان أوروبا الشرقية التي سجلها في كتابه « جولة
 في العالم الاشتراكي » والتي إنعكست بدورها على مفاهيمه الجمالية والأدبية
 والنقدية هي التي أثمرت تلك الصفحات من كتابه « الأدب ومذاهبه » وفيها
 يشير إلى لقائه التاريخي بالواقعية الاشتراكية . وهو يقدم لهذا الكتاب بأن
 الأدب العربي الحديث قد تأثر أيما تأثر بالأدب الغربية . وأن هذا التأثير لا ينفي
 أصالة آدابنا ، بل على العكس هو مصدر نمائها وإثمارها . ثم يقول إن المفهوم
 التقليدي للأدب عند العرب لم يقبل قط في تحديد فلسفي لهذا اللفظ ، بينما
 يشتمل التعريف الأوروبي على كافة الآثار اللغوية التي تثير فينا بفضل خصائص
 صياغتها إفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية . ويقرر أن إستمرار تأرجحنا في
 العصر الحديث بين المفهومين الغربي والعربي قد أدى إلى عدم إستقرارنا حتى
 اليوم على مفهوم نهائي محدد . ومن أمثلة عدم الإستقرار هذه أن التعريف
 الأوروبي للأدب على أنه « صياغة فنية لتجربة بشرية » يلقى فهماً مغلوطاً عند
 الكثيرين من الكتاب العرب . إذ هم يفهمون التجربة البشرية على أنها التجربة
 الشخصية في أضيق حدودها . ولذلك أغلقوا أعمالهم الأدبية على ذواتهم ،
 وبالتالي أغرقوا آدابنا في ذاتية كاملة . بينما نلاحظ أن آداب الغرب قد فهمت
 التجربة البشرية فهماً أكثر رحابة وعمقاً . فبالإضافة إلى التجربة الشخصية
 البحتة ، هناك التجربة التاريخية التي يستلم فيها الفنان أحداث التاريخ في بلورة

إحدى القيم التي يؤمن بها . وهناك التجارب الأسطورية التي توحى إلى الأديب
برموز عديدة إلى أبعاد الإنسان المختلفة كما جسدها خرافات الأقدمين . وهناك
أيضاً التجارب الاجتماعية حيث يستطيع الأديب الحق أن يجسد آلام الحرمان
والبؤس . وفي هذه النقطة يستشهد مندور بقول جان جاك روسو « إننا في
حاجة إلى كتبر من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم »
وهكذا يستقبل مندور « الفلسفة » كدعامة نظرية لا بد منها للناقد الأدبي حتى
يستكشف بأضوائها خبايا المجتمع الإنساني وانعكاسات قيمة على الأديب والفنان .
كما أن هناك التجربة الخيالية التي يستثيرها الواقع في ذهن . إستشارة الأخذ
والعطاء . أى أن الخيال هنا وليد التفاعل بين الواقع والمثال .

ثم ينتقل مندور إلى التعريف الآخر الذي يقول بأن الأدب « نقد الحياة »
فيرى أن هذه العبارة تتجاوز بالنقد الأدبي حدود العمل للنقد إلى حياة صاحبه ،
بل وحياة مجتمعه ، بل وحياة الإنسانية كلها (الأدب مذاهبه - ٣ ط - ص ١٨)
هذه النظرية التي توافق منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة والأدب
معاً هي التي تقود الفنان بالضرورة - ومعه الناقد بطبيعة الحال - إلى الإلتزام
الصريح بما يضمّنه كلاماً عمله من أحكام على الأدب أو الحياة . وبذلك يتسع
المجال للأدب لأن يقوم بدوره الثوري في تفسير المجتمع وتغييره « على نحو يسائر
ركب الإنسانية العام الذي لا يني عن الحركة إن لم تقل عن التقدم الطرد » .
ويفرق مندور بين أجناس الفن المختلفة من حيث وظيفتها الاجتماعية وقدرتها
الطبيعية . على أداء هذه الوظيفة . وهو هنا يلتقي مع سارتر في دعوته لأن تلزم
فنون النثر بموقف محدد إزاء المجتمع والإنسان ، وأن تترك الحرية المطلقة للشعر ،
لأنه بطبيعته الفنية الخاصة لا يمتلك أساب القدرة على الإلتزام . ويتفق كلامهما
في أن الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة الاجتماعية هو في صميمه
خلاف مصطنع بعد أن أصبحت الجماهير القارئة « لا تنفع من الأدب بالمتعة

الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملاً
 إيجابياً » (ص ١٧٤) . ويتبين لنا مدى الأثر الذى أحدثته لقاءات مندور
 مع الثقافة الاشتراكية حين يقرر بالحرف « . . ولكن زيارتى للعالم الاشتراكي
 جعلتني أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة في
 ذهني أشد الغموض . ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد
 الذى كان يلوح إلى متافيا أو على الأقل مجانباً لحقائق الناس والأشياء »
 (ص ٩٢) . هكذا يفسر لنا مندور في شجاعة أصيلة أسرار التحول الأيديولوجي
 في مجال النقد الأدبي ، فيبدأ مرحلة جديدة وأخيرة في حياته النقدية ، هي مرحلة
 النقد للأنزيم كما يدعوه البعض ، أو النقد الأيديولوجي ، كما أسماه هو في أواخر
 كتبه . وها هو ذا يعود في كتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » - ١٩٥٨ -
 فيعترف بأن ما تلقاه منذ قرن على كبار أساتذته في الجامعات من تعاريف
 النقد واتجاهاته ومذاهبه « قد تخطاه الزمن نتيجة لدفعة الحيلة وأحداثها الكبرى »
 (ص ٨) ويستطرد في الاعتراف قائلاً أنه لا سبيل إلى إنكار الدور الخلاق
 لمذاهب الفكر والسياسة والاجتماع في بلورة الاتجاه الصحيح للنقد الأدبي . ولم
 يكن مندور مسaireاً للظروف بشكل آلي ، وإنما كان ثائراً أصيلاً يضع حصيلته
 من الفكر والحياة معاً موضع التجربة التي تحتل الصواب والخطأ .

فبالنهج التجريبي وحده - لا بالمقدمات النظرية المسبقة - وصل مندور
 إلى أبواب الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي. غير أن هذه الواقعية اتخذت عنده
 سمات خاصة يتميز بها وحده ، وتتلاءم مع تاريخه الخاص وخبراته في حقل الأدب ،
 فهو يسأل : هل من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب
 الفكرية الجاهزة ؟ أم أنه يستغرق في التذوق الجمالي البحث لدرجة المعنى عن
 الروابط اللينة بين الأدب والحياة ؟ ويجب بما يفهم منه أن العمل الأدبي ليس
 كائناً ميتافيزيقياً معلقاً في الهواء ، بل ثمة وشائج حيه تربط بينه وبين الحياة

بصورة دينامية هي التفاعل الحر بين الأخذ والعطاء . ولذلك يتعتم على الناقد أن يرصد مكان العمل الأدبي من الحركة الأدبية والحركة الإنسانية على السواء . وعليه أن يحرص أشد الحرص على استخدام الأدوات البعيدة عن منابر الوعظ والإرشاد في استقصاء مكان الكاتب من حركة التاريخ ، وموقفه من المجتمع والإنسان . ولن يتم ذلك بمجموعة من المقولات الفلسفية الجاهزة ، وإنما بكشف العناصر المكونة للعمل الأدبي من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزاوية التي اختارها لمعالجة هذا الموضوع . فإذا وضعنا اليد على عنصر الاختيار الفني وزاوية التصوير أمكن لنا أن نحدد اتجاه السهم في موقف الفنان الفكري بأدوات فنية خالصة . فالأدوات الفنية القديمة كانت قاصرة على إكتشاف ظواهر الشكل وجانبه السطحي ، وقد حان الوقت لأن نستبدل بها أدوات جديدة قادرة على استيعاب الشكل والمضمون في وحدة متكاملة . « إن الموضوع في ذاته لا يجوز أن يفرد كأساس للحكم النهائي على العمل الأدبي أو الفني بحيث قد يرى ناقد اشتراكى نزيه أن هذا العمل الأدبي أو ذلك قد استمد موضوعه من المجال الذى يفصله وهو مجالا الشعب وحياته ، ومع ذلك تأبى عليه نزاهته العقلية وإخلاصه للادب والفن الصحيحين إلا أن يرى هذه القصة أو تلك المسرحية أو القصيدة الشعرية عملا فاشلا من الناحية الفنية » (ص ١١) . ويستكمل مندور هذه الرؤية الجديدة لنظرية النقد بأن قلّة التراية بأصول الفن الجمالية سوف تكون عائما أكيدا في إيصال المضمون الإنسانى الجيد إلى قلوب الناس ووعيمهم . فلا بد من الحفاظ على بعض القيم الفنية المستقرة من عظمة الأعمال الفنية الكبرى ، ومن التفاعل بينها وبين ما يطرأ على تاريخ الأدب والإنسان من تطورات . ذلك أن حياتنا العقلية قد اتسعت ولم يعد أحد في العالم المتحضر يقتصر في نقد الأدب على الناحية البلاغية وعلى جودة التعبير أو علم جودته (ص ٢٣) .

والنقد الخالق إذن — كما يدعو إليه مندور في أواخر حياته — ليس نقد مدح أو ذم بل نقد تفسير وإيضاح وإبراز لما تحمله الآثار الأدبية من قيم تساعد على تحقيق سعادة البشر « على النحو الرائع الذي أظهره مكسيم جوركي » في قصته المعروفة « قارىء » .

وقد صاغ مندور موقفه الأخير من نظرية النقد في أحد فصول كتابه « النقد والنقاد المعاصرين » الذى صدر منذ حوالى عامين . ففي هذا الفصل وعنوانه « النقد الأيديولوجى » لا يتراجع مندور عن فكرته القائلة بأن النوق الفردى للنقاد هو المرحلة الأولى فى النقد . فلا بد من أن يبداً الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبى أو الفنى ليتبين الانطباعات التى تتركها تلك الأعمال فيها . يتلو هذه المرحلة الأولى مرحلة أخرى هى تحليل هذه الانطباعات وتبريرها أو تعديلها على ضوء الأصول الفنية المستقاة من أمهات الأعمال الأدبية فى تاريخ الإنسان ، ثم إضافتها بكشوف العلوم الإنسانية الأخرى وتطورات الحضارة التى أثمرتها « وخصوصاً بعد أن نما التفكير لازدهار العلوم فى عصرنا الحاضر » (ص ٢٣٠) . ويتعين على الناقد بعدئذ أن يصدر حكمه على العمل الأدبى فى إطاره الاجتماعى وموضعه التاريخى ودوره العقائدى ، وهذا ما يدعوه مندور بالنقد الأيديولوجى . وهو النهج الذى يقوم بالوظائف الرئيسية التالية :

* تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة . وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الأدبى أو الفنى قيماً جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال ، وإن لم تكن مقحمة عليه .

* تقييم العمل الأدبي والفنى فى مستوياته المختلفة ، أى فى مضمونه وشكله
الفنى ، ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب ، والتكوين والتلون وتوزيع الضوء
والظلال فى التصوير مثلاً ، وذلك وفقاً لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك
الأصول عبر القرون .

* توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا إملاء ، ولكن فى حدود
التبصير بقيمة العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الادباء
والفنانين .

ويوضح لنا من أصول هذا المنهج أن مندور قد احتفظ من مراحل تطوره
السابق بما تحتويه من قيم إيجابية وعناصر لاغنى عنها . إحتفظ من المرحلة
الأولى بحاسة التوق المدرب ، ومن المرحلة الوسطى بالمعرفة العقلية كأداة لتحليل
مصادر التوق .. ثم أضاف ما تنطوى عليه المرحلة الجديدة من التزام أيديولوجى
إزاء المجتمع . ولقد كان هذا المزيج من المراحل الثلاث بمثابة الوقف المتكامل
للدكتور مندور من نظرية النقد ، فهو لم يهمل عنصراً هاماً واحداً من العناصر
التي ينفرد بها أحد الإتجاهات الرئيسية فى النقد الحديث . وقد كان هذا
التكوين الخاص لمحمد مندور بمثابة العامل الأول فى أوجه الاختلاف بينه
وبين بقية النقاد الواقعيين . فلم ينزلق قط إلى مستوى استخدام الكليشيات
الجاهزة التي تقتل الأدب والنقد ممّا بتجميدها فى أطر الشعارات السطحية
الساذجة .

كما أنه لم ينزلق إلى مستوى المجاملات المذهبية التي من شأنها دائماً أن
تخلق عالمًا أدبيًا قائمًا على الزيف . لقد ظل إلى آخر لحظات عمره ناقدًا ملتزمًا
بقضايا الشعب ، واعيًا بأن الجمال الفنى أحد هذه القضايا .

ناقراً للقصة

لم تنل القصة إهتماماً خاصاً من النقاد إلا في السنوات العشر الأخيرة . فهي لم تحظ كالشعر بتراث قومي عريق ، كان لابد من أن تراققه حركة نقدية جادة على مر العصور . وإنما نشأت القصة في بلادنا في شبه عزلة عن تقاليد التراث العربي ، فناً وقيماً . لهذا لم يوجه إليها النقاد عنايتهم إلا في وقت قريب حين استطاعت القصة العربية في شكلها الروائي أو في قالب القصة القصيرة ، أن تفرض نفسها على آلاف القراء ، وعلى معظم أجهزة النشر . وأصبح لها كيان خاص مستقل تمكنت بواسطته أن تخلق مجموعة من التيارات الفنية والفكرية التي لم تكن نعرفها من قبل ، سواء عن طريق المسرح ، أو عن طريق الشعر . بل إن تطور القصة في بلادنا ، جعل منها فيما اعتقد فناً سائداً ، بالرغم من عراققة فن الشعر ، ومن ازدهار أو ضيغج فن المسرح .

ولقد كانت الدعوة إلى الاتجاه الواقعي هي أكثر الدعوات إلحاحاً على الأدب العربي الحديث منذ أواخر الخمسينات . ولذلك تكاد تكون القصة الواقعية — في صورها العديدة المتنوعة — هي الاتجاه الغالب على وجدان كتاب القصة وقادها معاً . ونحن نستطيع أن نؤرخ لميلاد النقد الواقعي منذ بدايات سلامة موسى النظرية إلى تطبيقات مفيد الشواشي على الأدب الرومي ، وتطبيقات لويس عوض على الأدب الإنجليزي . ومن هنا يبرز الدور الهام للدكتور منثور في الجمع بين النظرية والتطبيق على القصة العربية الحديثة . وقد كان من المفيد أن نعرض لكتابته « نماذج بشرية » لاحتوائه على مجموعة من الدراسات حول شخصيات روائية ، ولكني آثرت على هذه النماذج

ما جاء بكتابته « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » حول القصة . ذلك أن نماذج البشرية في كتابه المعروف بهذا الاسم تكاد تحصر الدراسة في شخصية واحدة من شخصيات العمل القصصى ، بحيث أننا لا نستطيع أن نأخذ فكرة واضحة عن مندور كناقذ للقصة . وربما كان أنجاهه إلى اختيار إحدى الشخصيات القصصية لتحليل النقدى ، هو انعكاس لميله إلى النقد المسرحى ، أكثر من تشوقه إلى النقد الروائى . ولما كانت « الشخصية » فى البناء المسرحى تعد من الأركان الرئيسية ، فقد حفل كتاب « نماذج بشرية » بالعديد منها ، بالإضافة إلى تلك الشخصيات التى انتقاها من بعض الأمثال القصصية الأوروبية ، وللصربية على السواء .

وقد تبنى مندور الدعوى الواقعية فى أدب القصة وقدها منذ أن تحول منهجه فى التقييم من المرحلة النوقية التأثرية إلى المرحلة الأيديولوجية . . وبالتالى فنحن لا نعلم شيئاً عن الأصول الفنية التى وجهته من الداخل إلى نقد القصة . فالنماذج البشرية — وقد كتبها فى تلك الفترة الباكورة من تاريخه الأدبى — ليست تحديداً تطبيقياً لنظرية القصة أو قدحها ، لأنها كآقلت لم تكن سوى رصد فى أمين للملاح إحدى الشخصيات الروائية . وهى بذلك تكاد تدنو من خصائص العمل الفنى ، أكثر من قربها لخصائص العمل النقدى . وقد أفلتت تلك المرحلة الجمالية كلها من حياة مندور النقدية ، دون أن نحصل منه على وجهة نظر فى فن القصة . على عكس ما نرى فى بقية أعماله التى تناولت الشعر والمسرح . فقد كان حريصاً على التواء ، أن يفصل لنا رأيه النظرى بشأن كل من هذين الفنين ، ثم يبادر إلى إيضاح رؤيته النقدية — نظرية وتطبيقاً — لكليهما . أما علاقته بقن القصة فقد بدأت منذ عهد قريب حيث كان قد تجاوز المرحلة الإنطباعية من ناحية ، كما كانت قلما قد رنخنا فى ميدانى الشعر والمسرح من ناحية أخرى . وهكذا أقبلت مشاركة مندور

في بناء تقاليد أدبية لقن القصة العربية ، مشاركة ريادية فحسب ، لم يتسع لها الوقت لأن تمتد إلى تخوم هذا التراث العظيم في تفاصيله الدقيقة . بل إننا لأنحصل من أدب مندور — من حيث الحكم — على تراث في نقد القصة يعادل ما كتبه حول الشعر والمسرح . غير أنه من حيث السكيف نستطيع أن نقول بلا تردد أنه أسهم بصورة رائدة في صياغة المفهوم الواقعي للقصة العربية ، فنا ونقدًا . وإذا كنا لم نثر على أبعاد هذا المفهوم من جانب الفن الحظ فيا كتبه مندور حول أدب القصة ، فإننا نستطيع أيضاً بشكل عام أن نقول بلا تردد أنه جمع بين الحرص على القواعد الجمالية لهذا الفن ، وبين الحرص على مضمونها النقدي . وكذلك يمكن لنا أن نضيف بغير تعسف أن مندور كان واحداً من أثروا تتبع المواهب الجديدة في حقل القصة . ولا أدل على ذلك من مشاركته في تحرير العدد الخاص الذي أصدرته مجلة « القصة » بعد وفاته بأسابيع معدودة . فبالرغم مما يمكن أن نستشعره في تقييمه لإنتاج الشباب من قسوة ، إلا أنها في النهاية قسوة الأب الرحيم بمستقبل أولاده ، حتى لا تضلهم إغراءات الحاضر السريع الزوال ، فهما كانت قسوته على بعض الأسماء التي أعز بها شخصياً ، وآمل أن تحتل مكاناً مرموقاً في ميدان القصة العربية الحديثة ، إلا أنني أضم قسوته من هذه الزاوية وحدها : رغبته الحارة في أن ينشأ جيل جديد قوى وقادر على حمل أعباء هذه المسئولية الباهظة .

ويبدو أن هذا هو للدخل المناسب إلى ما كتبه مندور تحت عنوان « في القصة » بكتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » قد بدأ هذا الجزء بفصل عنوانه « الفن القصصي وتجارب الشباب » عرض فيه لتجربته مع الخمسين أقصوصة التي أعطيت له من نادى القصة لتقديرها وتقديم تقرير واف عنها . وكان لمندور ثلاث ملاحظات أساسية على هذه المجموعة من القصص : أولاً هو أن الأدياء الشباب قد فهموا الواقعية فهمًا ساذجاً مؤداها أنها مجرد رصد وتسجيل لما

يقع في حياتنا الشخصية . ولما كانت « الحياة الشخصية » لأعمار كتاب القصة الشباب ، هي مرحلة للراقة بما فيها من هواجس وأحلام مضغوطة ، فإن التحسين قصة التي قرأها مندور فاضت بهذا اللون الفج من أدب المراهقين (محاولات المراهقين الأدبية على وجه أدق . وللملاحظة الثانية كانت من الكثرة العددية للذين تقدموا حينذاك إلى مسابقة نادى القصة ، فقد إنكست هذه الكثرة على القيمة الفنية لهذه الأقاصيص التي لم تملو كونها « حوادث » هرول الشباب في نسجها كيفما اتفق ظناً خاطئاً منهم بأن القصة أسير الفنون الأدبية مثلاً .

بينما يعتبر مندور فن القصة — على النقيض من رأى الشباب — هي فن النضج ، وليس النضج في رأيه مرادفاً للشيخوخة ، ولكنه مرادف للثقافة العميقة ، والتجارب الواسعة . وللملاحظة الثالثة التي لفتت نظر الدكتور مندور هي خلو التحسين أقصوصة من أية موضوعات تاريخية أو قومية ، على الرغم من أن التاريخ القوي يد الفنان الناشئ بهيكل جاهز من الأحداث والقيم التي تحتاج إلى بلورة الفنان للموهوب المثقف : فالبحث عن موضوعات للقصص في أحداث التاريخ قد يحتاج جهداً في القراءة ، ولكنه من جهة أخرى يذلل للأديب « أم مشكلة في الفن القصصي ، وهي مشكلة التصميم الفكري للقصة أو الأقصوصة وذلك لأن أحداث التاريخ كفيفة بأن تمدد بالهيكل العام للقصة أو على الأقل بالقطع الأساسية التي يستطيع أن يبنى بها قصته بتنسيقها تنسيقاً يضمن للقصة بناءً فنياً متماسكاً ، ومتى تم البناء على نحو ما تصنع قطعة الاثاث أصبح من السهل ملء الأدرج ، وأن يكن حشو تلك الأدرج سيظل مختلف القيمة وفقاً لموهبة الكاتب ومدى ثقافته وفهمه للحياة » (ص ٤٤) . ولم يمنع تمسك مندور بالمادة التاريخية من أن يسلك القصص في فهمه لأحداث التاريخ وطريقة بنائها سلوكاً واقعياً بالمعنى المسمى بالتحقيق للكلمة ، باستخلاص حقائق الواقع التاريخي والمعاصر ثم « عرضها عرضاً فنياً سليماً ثم محاولة تفسيرها والإيجاء بوسائل علاجها أو هدمها

أو تغييرها» (نفس الصفحة) . وبالتالي ، يصبح الهيكل التاريخي للقصة مجرد « تمهيد للأدب الواقعي الذي نطالب به وسنظل نطالب به أدبائنا الناصحين » (ص ٤٦) . ويتضح لنا مبلغ الصدق والإخلاص الذي يكنه مندور للحقيقة الأدبية حين يسجل على نفسه أنه بهذه الآراء التي يطرقها للبحث وللناقشة ، إنما يسجل تحولا في نظرته الفنية ، فتلك الآراء ليست إلا « خواطر ودروس يحيل إلى أنها قد دفعني إلى مراجعة أو على الأصح تحديد بعض الآراء التي سبق أن أذعتها في كتب ومقالاتي ، وكأنتي قد طبقت تلك الآراء عمليا على الطبيعة فتبين لي بعض ما كان فيها من قص في التحديد » (ص ٤٧) .

بهذه الدرجة العالية من النضج والأصالة والعمق ، يناقش مندور في الصفحات التالية عملا يعد من الزاوية التاريخية أحد معالم الطريق إلى القصة المصرية ، هو « ليالي سطحي » القصة التي كتبها حافظ إبراهيم في أوائل القرن الحادي ونشرها عام ١٩٠٦ . ويحدد مندور ثلاثة أطر لاسيلا إلى تقييم « ليالي سطحي » خارجها . وأول هذه الأطر هو الإطار التاريخي حيث كنا منذ أواخر القرن الماضي في قبضة الإستعمار البريطاني نعاني ويلات القهر الأجنبي ، وما يصحبه من استغلال بشع . وهناك ، ثانيا ، الإطار الاجتماعي حيث كنا نعاني ويلات التخلف الحضاري بإنمكاساته للتعدي على أرواحنا ووجداننا . وهناك ، ثالثا ، الإطار الثقافي حيث كنا في صراع مرير بين القديم والجديد ، بين الشرق والغرب . وفي غمرة هذه الظروف مجتمعة ولدت القصة المصرية الرائدة « حديث عيسى بن هشام » لحمد المويلحي تجمع بين أسلوب للقامة ، وأسلوب القصة الزاوية . ثم أعقبها « ليالي سطحي » وقد تخلصت من رقة السجع العربي التقليدي ، وإن لم تنج من عاهة « التضمين » التي تسمح للمؤلف أن يقتبس من غيره ما يشاء ويضمنه السياق الروائي . وإذا كان المويلحي قد اختار لقبته ظلياً يشبه في الكثير أسطورة « أهل الكهف » التي صاغها الحكيم فيلبي عملا

درامياً ، فإننا نرى حافظ إبراهيم وقد ابتكر مجموعة من اللقاءات بين كاتب القصة ، وسطيح العراف العربي المشهور ، أجرى خلالها مجموعة من الأحاديث حول أهم القضايا التي كانت تشغل بال المجتمع آنذاك . والقصة لذلك - في رأى مندور - تكاد تكون عدة لوحات إجتماعية يضمها خيط رفيع هو أصالة كاتبها . تتضح هذه الأصالة من إنشغال الكاتب بقضية اللغة وإزدواجها بين اللسان والقلم . وإذا كان حافظ لم يوفق إلى حل واقعي لهذه المشكلة ، فإن تاريخنا الأدبي كان يدخر الدكتور هيكل في قصته الرائلة « زينب » لتجربة هذا الحل بصورة أكثر نجاحاً . والحق أن التفات مندور إلى دور قصة مثل « ليالى سطيح » جدير بكل تقدير ، لأن تاريخنا الأدبي ، في فن القصة بالذات ، بحاجة ماسة إلى إعادة التقييم . فحين يقرن مندور بين « ليالى سطيح » والقصة الاجتماعية ، فإن ذلك يعنى أن للدعوة الواقعية تراثاً عميق الجذور في تجارب الأجيال السابقة من أدبائنا الشيوخ . ذلك أنه لا يمكن تصور الواقعية في الأدب المصرى الحديث ، على أنها مجرد هتاف نظري مستورد من الخارج . بل لا بد من أن تكون ثمة بذور في أرضنا المحلية ، تحمل خصائص الوجدان الواقعي في الفن . وهذا ما يحدث في الأرض الاجتماعية تماماً ، فهي تلد صراعتها الخاصة وتناقضاتها المحلية التي تزداد إحتداماً إلى أن يحدث التغير من جراء هذه التناقضات وصراعتها أولاً ، والوعى النظري المهتدى بالتجربة الإنسانية العامة ، ثانياً . فلا يمكن القول بأن ميلاد الواقعية في بلادنا يؤرخ له بتاريخ الإنتاج القصصى عن الشرفاوى ويوسف إدريس وإبراهيم عبد الحليم . وإنما على ضوء النهج العلمى الدقيق الذى آثره مندور ، يمكن للواقعية أن تصبح أكثر ثراء ويمكن لأدبنا أن يصبح أكثر خصوبة وعراقة . حين يمتد تاريخنا الواقعي إلى محاولة الموليحي وتجربة حافظ إبراهيم ثم محمود طاهر حتى ومحمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم وعادل كامل ونجيب محفوظ . لا بأس من أننا سنرصد عدة تيارات متباينة داخل الإطار

الواقعي، فإن تعدد التيارات الفنية واختلافها بل وصراعها مع بعضها البعض هو دليل الحياة الحرة المتجددة. وإذن فقد كانت التفاتة مندور إلى «ليالى سطح» من هذه الزاوية التفاتة ذكية عميقة على جانب كبير من النضج. ومن الناحية الفنية يقول مندور (ص ٥٦): «هذه هي ليالى سطح التي يظنها البعض أحياناً محاكاة عظيمة لحديث عيسى بن هشام ويراها آخرون مجرد إنشاء لغوى خال من كل مادة فكرية أو عاطفية أصيلة، مع أنها في الحقيقة تقف في صف طلائع فن أدبي رفيع وهو فن القصة الإجتماعية، ومع أننا لا نزال نجد في مطالعتها لفظة عظيمة وجالية لاشك فيها. وإذا كان هناك ما يبدو مأخذاً على ليالى سطح فهو التزمّت في إختيار الألفاظ والإسراف في الحرص على الجزالة، وتلك مشكلة قل من استطاع التخلص منها من جيل حافظ من الأدباء التقليديين، بالرغم من أن الشعر كان البارودي قد استطاع أن يخلصه بقسوة القاهرة من الزخارف اللفظية السقيمة». وهكذا كان مندور يمزج بين معالجة الشكل، جنباً إلى جنب مع معالجة المضمون، بحيث نخرج من التقييم ونحن على ما يشبه اليقين من أن كليهما يؤثران في بعضهما البعض، بالسلب أو بالإيجاب، ومن ثم فهما يشتركان معاً في التأثير على المتلقي، كياناً وقلباً ووعياً.

وقد عاودت مندور فكرة «النماذج البشرية» بعد حوالي عشر سنوات من تجربته الأولى التي نشرها متفرقة في مجلة الثقافة حوالى عام ١٩٤٣ ثم أعاد نشرها في كتاب في العام الذي يليه. وقد ضم كتاب «نماذج بشرية» فياضه من أعمال للسرّح والرواية الأوروبية، عملاً مصرياً معروفاً هو «إبراهيم الكاتب» الشخصية الرئيسية في الرواية التي كتبها للآزني بهذا الاسم. وبعد عشر سنوات تقريباً كما قلت، تابع مندور هذه الفكرة الفنية النقدية بالتسمية والتطوير حين كتب عن «جانين مونترو» بطلّة قصة «الحى اللاتيني» للدكتور سهيل إدريس، كما كتب عن «أحمد عاكف» أو البرجوازي الصغير كما شاء أن يدعو بطل قصة «خان الخليلي» لنجيب محفوظ. وقدم ما كتبه

عن هاتين الشخصيتين إلى كتابه « قضايا جديدة » الذى لا تزال نعرض له
بالتحليل والتقييم .

وجانين مونترو فى واقع الأمر تشارك الشاب العربى فى القصة ، بطولها .
أى أنها لا تنفرد بالسيادة الفنية أو الإنسانية على مجرى الأحداث ، والقيم التى
تزخر بها الرواية . وهى تحمل بعض القسَمَ ، لا كلها ، التى تميز بها الكاتب
إبان تلك المرحلة من مراحل تطوره الروائى . لهذا السبب نذكر ما يمكن أن
تنطوى عليه دراسة مندلور لشخصية جانين من تضخم ومبالغة فى أحد جوانب
القصة حتى أنه يجعل منها البطل الحقيقى والوحيد للرواية . فليست جانين إلا أحد
جوانب البطولة التراجيدية فى هذه الرواية التى تجسد ضراوة ذلك اللقاء التاريخى
بين العربى والحى اللاتينى (ويمكن للقارى أن يعود إلى كتاب « أزمة الجنس
فى القصة العربية » ليتتبع رأى مفصلاً) . وهو لقاء مجموعة هائلة من التناقضات
بين الشاب الشرقى المتخضم بألوان مذهلة من التخلف الحضارى والتقاليد الراسخة
غير الديمقراطية ، بإحدى فتيات أوروبا المفتحة على حضارة متقدمة ، زدهرة .
ذلك هو لب للأساة وجوهرها الروحى المميق وليست قصة الحب الفاجع بين
جانين والشاب العربى إلا هيكلًا عظيمًا يمسد الأبعاد الخارجية للأساة .
أما ما كساه الفنان من لحم ودم فهو اللادة الحية التى تستوجب التشرىح العلمى
الدقيق ، لنضع أيدنا على تفاصيل هذه الفاجعة . فليس القى ولا الفتاة بمولمين
فى حلوئها ، وإلا ما كانت للأساة فى مستوى الجبر القدرى الذى لا يرحم ، أى
لما كانت مأساة على الإطلاق . وكان بالإمكان تحويلها إلى شئ قريب من
لليودرام . وإنما السبب الجوهرى يكمن فى ذلك الصراع الحضارى الجبار بين
الشرق والغرب ، وإنما كسائته الوجدانية للعقدة على قيم الفرد والمجتمع سواء
بسواء .

لم يشأ الدكتور مندور أن يتناول هذه التفاصيل الدقيقة أثناء علاجه لشخصية جانين ، واكتفى بإلقاء اللوم على المؤلف لأنه لم « يحدد لنا أبعاد بطله تحديداً دقيقاً وأن يسر أغوار نفسه وأن يضيء المظلم في حناياها ، ولكنه لسوء الحظ لم يستطع » (ص ٦٠) . ولقد كان جديراً بمندور أن يدرس من خلال جانين فكرة « النمطية » في الرواية . أى كيف يمكن لإحدى شخصيات القصة أن تتجاوز ذاتها وتحمل عبء التعبير الحر عن إحدى الحالات النفسية « الشائنة » المشتركة من قطاعات إنسانية عديدة ، أو التعبير عن إحدى المراحل الحضارية في تاريخ الانسان ؟ إن نمطية الشخصية الروائية من القضايا الفنية المطروحة للبحث دائماً . فما هو الذى تنازلت عن جانين ، وما الذى اكتسبته ، لتصبح فى آن واحد ، حبيبة ذلك الشاب العربى القادم من بيروت ، ورمزاً للحضارة الغربية . ما هى الصفات الإنسانية — على وجه التحديد — التى حافظت عليها بالرغم من رمزية كينونتها الفنية ، وماذا صنع الفنان ، وما هى أدواته الإبداعية فى خلق هذا النموذج البشرى الراسخ إلى حضارة كاملة أو إلى حالة نفسية شائنة على أكثر الفروض تواضعاً ؟

لم يجب الدكتور مندور على أى من هذه الأسئلة ولا عن غيرها مما يقترب فى كثير أو قليل من التسيج العام للرواية والرؤية الشاملة للروائى ، لأنه ظل منحصرًا بين تحنوم الشخصية الفنية فى إطارها الانسانى ، فجاءت نموذجاً بشرياً فقط ، كذلك التماذج التى كتب عنها أحد الكتاب الفرنسيين وتأثر به مندور فيما كتب .

وبنفس هذا المنهج كتب مندور عن شخصية « أحمد عاكف » بطل « خان الخليلى » لتجيب محفوظ . فبالرغم من أنه وضع عنواناً عاماً لهذه الشخصية هو « البرجوازى الصغير » فإننا افتقدنا منذ البداية هزات الوصل

بين الجانب الانساني المحض لهذا البرجوازي الصغير ، والتعبير الطبقي الذى يحمله بين قسماته الإنسانية . أو بعبارة أخرى : كيف استطاع الفنان أن يخلق من أحد عاكف عمثلا طبقياً للبرجوازية الصغيرة ؟ وأقول أن نجيب محفوظ قد صور هذه الشريحة الطبقيّة فى جميع أعماله الروائيّة ، ولكنه يخصص لكل شخصية من شخصياته مجموعة من الملامح الذاتية للتفرّد التى تجعل منها « لافتة مزججة » — عل حد تعبير أنور المعداوى — تحمل إسمها الانسانى الخاص بكل ما يعنيه الكيان الفردى للبشر ، كما تحمل أحد جوانب البرجوازية الصغيرة من وجهة نظر الفنان . وخان الخليلى هى إحدى حلقات السلسلة التى التى بدأ نجيب محفوظ فى كتابتها منذ « القاهرة الجديدة » إلى « السراب » . وفى كتابى « اللتى » أوضحت كيف أن القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، تشكل فيما بينها بناء ملحيميا يصوغ مرحلة « السقوط والانهار » فى تاريخنا الحديث . وقد كان من نصيب كل حلقة فى هذه الحلقات أن تجسد جانباً بطولياً من جوانب هذه الملحمة الروائيّة . واختار نجيب محفوظ لخان الخليلى أن تجسد شخصية « المضطهد » الذى تسحقه ظروفه الطبقيّة الشاذة ، فتنمو لديه عقدة الاستشهاد . وبالرغم من أن هذا التهجيم يميل إلى تقسيم مجموعة كاملة من الروايات إلى « شخصيات » فنية ، وبالتالى كنا نستطيع الاقتراب من وجهة نظر مندور ما دام الباب النهجى الذى دخلنا منه يكاد يكون مشتركاً . إلا أننا نمود فتفترق مرة أخرى قبل أن نلج العالم الداخلى لنجيب محفوظ . فهو عالم معقد متشابك لا سبيل إلى تصوره تصوراً أقرب إلى الحقيقة والواقع إلا إذا إستغرنا ببقية أعماله من ناحية ، وبقية الشخصيات فى الرواية الواحدة من ناحية أخرى ، وبحركة الأحداث من ناحية ثالثة . وقد ظل مندور بعيداً عن هذه للمنطقة التى تنقسم بالزحام ، وآثر اللضى فى حدود تلك الدائرة الرحبة التى يجمع فيها الخيوط الانسانية لإحدى الشخصيات ،

فإذا بها تمثل أماننا بشراً سوياً ، تكاد تنقطع الأسباب بينه وبين الرواية التي ولد بين أحشائها . وبالتالي تكاد تنقطع الصلة بينه وبين أى تعبير رمزى خارج ثيابه الآدمية . وهكذا يهدينا مندور شيئاً أقرب إلى « الفن » منه إلى « النقد » ، شيئاً يفصح عن الليل القطرى عند مندور إلى المسرح .

غير إننا نستطيع مع ذلك أن نستلمن حياة مندور النقدية ثلاث خطوات بارزة في طريق نقد القصة : الخطوة الأولى هي الاهتمام بالجانب النظرى للدعوة الواقعية في النقد القصصى ، والخطوة الثانية هي الاهتمام بتاريخ أدب القصة في بلادنا بحيث نكتشف جنور الاتجاه الواقعى في أعمال الرواد ، والخطوة الثالثة هي إمكانية التخصص الحاد في أحد عناصر العمل الفنى دون اللجوء إلى مناقشة بقية العناصر . فإذا كان مندور قد وفق إلى « تجسيد فنى للشخصيات » لا إلى تقييم موضوعى لها ، فإن الخطوة التالية — التي كان له الفضل الأول في التمهيد لها — هي التخصص « النقدى » لتقييم شخصيات الفن ، كما نرى في النقد الأوروبى الذى ينشغل بشخصية هاملت أو إليما بوفارى إنشغالا يصل في بعض الأحيان إلى مجلدات ضخمة للشخصية الواحدة .

أى أن الخطوات الثلاث الرائدة التي اجتازها مندور ناقداً للقصة ، هي بمثابة علامات الطريق إلى النقد الواقعى السليم لهذا الفن السائد على وجداننا وآدابنا اليوم .

ناقداً مسرحياً

تحت عنوان « فن المسرحية » كتب الدكتور مندور عام ١٩٦٣ فصلاً مركزاً في كتابه « الأدب وفنونه » عن مجموعة القروض النظرية التي يستقيها من تاريخ الأدب المسرحي ، لتكوين مفهوم عام لهذا الفن . ولا شك أن تصور الناقد لأحد الفنون الأدبية ، هو الركيزة الأساسية لمنهجه النقدي عند التطبيق . أى أننا إذا استطينا أن نتعرف على مفهوم محمد مندور للفن المسرحي ، سوف يقودنا هذا التعرف إلى اكتشاف مفهومه في النقد للمسرحي . وينطلق الدكتور مندور في مفهومه عن فن المسرحية سواء في إطارها الشعري أو في قالبها النثري دون أن يكون لهذا الشكل اللغوي أى أساس للفرقة بين مسرحية وأخرى . إذ كلاً منهما تنبع من نفس المصادر والأصول التي مرت بها تطورات العمل المسرحي عبر التاريخ . وتبدأ الفرقة الحقيقية عند مندور ، بين مفهوم أرسطو للعنصر الأساسى في الدراما وهو الحدث أو القصة أو الأسطورة التي من شأنها توليد عاطفتي الفزع والخوف في نفس المتفرج . وبين مفهوم ناقد حديث كلايوس إيجرى الذي يرى في المقدمة المنطقية (*Prémice*) الدعامة الأولى في العمل المسرحي . إذ هي المضمون الفكرى والملة النائية لهذا العمل ، يتلوها مباشرة عنصر الشخصيات بأبعادها المخلدة مسبقاً ، لتحريك الأحداث وفق المقدمة المنطقية للمسرحية . ويميل مندور مؤقتاً إلى رأى أرسطو بأن المبتوس أو الأسطورة أو الحدث هو القوم الأساسى للمسرحية ، بينما لا يرتفع العنصر الفكرى إل مستوى العامل الحاسم في الفن الدرامى . إلا في تلك المسرحيات الفكرية المجردة من حرارة العاطفة والانفعال وتعتمد على برود الجدل العقلى

البحث . غير أن ناقدنا يعود إلى تعريفه العام للأدب كصياغة فنية لتجربة بشرية فيلدرج تحته فن المسرحية أيضاً . وإذن فلا بد من تفصيل معنى التجربة البشرية في العمل الدرامي ، كما لا بد من تفصيل معنى الصياغة الفنية لهذا العمل . وهكذا ينتقل إلى أن ثمة مصادر ستة جامعة مانعة للتجربة البشرية ، هي الأسطورة والتاريخ وواقع الحياة المعاصرة للكاتب ، والخيال الذى يتندع الأحداث بقدرته الخالقة ، والتجربة الشخصية للأديب ، والعقل الباطن . فالأسطورة هي عماد التراجيديا الإغريقية ، وهي أصلح انطامات لتوليد عاطفتي الفزع والخوف اللتين ينتهيان بتطهير النفس البشرية كما يذهب أرسطو . وفى مثل هذه الأعمال تنزوى الفكرة لتحتل مكانا ثانويا . وبالرغم من أن المسيحية فى القرون الوسطى قد اعترفت بالمسرح وشجسته إلا أنها حاربت الأساطير الوثنية وحصرت انتباه الكاتب الدرامى بين جدوان قصة الصلب والشهداء من القديسين . إلى أن جاءت الكلاسيكية فى عصر البعث ، فكانت العودة إلى الينابيع اليونانية الرومانية القديمة من سمات النهضة الأوربية التى بدأت فى الانتشار منذ القرن الخامس عشر . وقد تمثل الكلاسيكون انثراث الإغريق الرومانى ، ولكنهم رفضوا أن يظل الصراع الدرامى بين الإنسان والقوى الخارجية . ذلك أن مذهبهم « الإنسانى » العام دفعهم إلى تصور الصراع الدرامى تصوراً جديداً على ضوء إمكانية قيامه داخل النفس الإنسانية ، بين العقل والماطفة أو بين العواطف المتضاربة . وأمسى تحليل النفس البشرية المهدف الأول للدراما الكلاسيكية بدلا من فكرة التطهير الأرسطية . وظلت الأسطورة مع هذا التطور محورا لمتخلف التيارات والمذاهب الفنية التالية للكلاسيكية ، إذ امتازت التجربة الأسطورية بمخاصية الرونة التى سمحت بتطويعها للكثير من اتجاهات الأدب حتى عصرنا الحاضر .

أما المصدر الثانى للتجربة البشرية فهو التاريخ الذى لا يراه مندور قيداً على

المؤلف المسرحي ، بل ينهب إلى مذهب إليه ألكسندر ديمس الأب من أن التاريخ مجرد مشجب يعلق عليه ثيابه . وبالتالي فلا ينبغي على الفنان أن يزيّف التاريخ بنفس القدر الذي يجب أن يراعى فيه الناقد حرية الفنان في التصرف بأحداث التاريخ، في حدود الفكرة التي يستهدف تقديمها ، وفي إطار التجربة التاريخية ونسيجها الدرامي . يستثنى من ذلك أولئك الذين يستهفون من التاريخ بحث إحدى مراحل أو مجموعة من شخصياته ، فهم قد اختاروا منذ البداية أن يتقيدوا بالوصفات المؤرخة للأبطال والأحداث ، ولا يمنحهم الناقد سوى حرية التفسير لحركة الأحداث والشخصيات . وإذا كانت الأسطورة قد منحت العمل المسرحي قدره على توليد عاطفتي الفزع والخوف ، ومن ثم تطهير النفس البشرية من مكبوتاتها . وإذا كانت التجربة التاريخية قادرة على تجسيد الفكرة العامة الشاملة التي يود الكاتب إبرازها .. فإن واقع الحياة العاصرة كفيل بأن يمد الفنان بالشخصيات الإنسانية الحية التي يمكن استلهاً أبعادها المختلفة في بناء المسرحية . وهذا ما نشاهد أمثلته في المسرحيات الحديثة التي بدأ كتابها من رواد المذهب الواقعي يمدون بواسطتها للتفسير الاجتماعي، وأما انخيل فهو القدرة الذهنية الخالقة التي يستكمل الفنان بواسطتها رتوش الواقع الخارجي . ويتم ذلك بوحى ما يؤمن به من معتقدات قادرة على الإيحاء بالتفسير إذا كان الفنان واقعياً أو الإيحاء بالرمز إذا كان الفنان جمالياً رمزياً . غير أن التجربة الشخصية للفنان ستظل معيناً لا ينضب من الأحاسيس والأفكار والانطباعات التي تواجه الكاتب مباشرة في حياته الخاصة والعامة . ولا يميل الدكتور مندور نحو ما يقول به البعض من أمثال إليوت ومدرسته من أن العمل الفني هروب من الشخصية أو انسلاخ عنها . فبالرغم من أنه يمكن معادلة التجربة الشخصية معادلة موضوعية في العمل الفني، إلا أن حرارة الإفعال في التجربة الشخصية ستظل هي المورد الرئيسي للتجاوب الفعّال بين الفنان والمتلقي . وللصدر السادس والأخير للتجربة البشرية هو العقل الباطن الذي نم اكتشافه عن أن النفس البشرية

عميقة الأغوار إلى حد بعيد ، وأن ما بها من كنوز الأحلام والمكبوتات غير قابل للفناء .

هذه إذن هي المصادر الستة الجامعة للمانة في رأى الدكتور مندلور للتجربة البشرية قبيل صياغتها الفنية في الإطار الدرامى . وهى ليست إلا محاولة أرسطية من حيث الجوهر تهدف إلى قولبة الدراما في إطار مجموعة من المبادئ الفنية والإنسانية الناتجة . وهى بلاريب مستخلصة من الأعمال الأدبية في فن المسرح على طول تاريخه ، ولكنها تفقد إمكانية الحركة الدينامية والتنبؤ بما يمكن أن يكون عليه هذا الفن غداً . ثم يتناول مندلور « أهداف المسرحية » باعتبار أن هدف المؤلف يحدد له موضوعه ، ويعين له الوسائل لمعالجته فنياً . فالهدف إذن يتحكم في مسار الأصول الفنية وخلقها . إذ عندما كانت المسرحية اليونانية جنيناً ينجو بين معابد الآلهة كانت مجرد ترنمة يسبح بها الكهنة وينشدونها وراءهم الخاصة من أهل الدين . ولهذا لم تدعى مسرحاً ، بل دعوها باسم وزن قديم من أوزان الشعر اليونانى هو الميثرامب . وقد كان هذا الجنين مجرد التفجع على آلام ديونيزوس إله الخمر . وأخذت للمسرحية الإغريقية في التحدد بقيام الحوار بين أكثر من شخصية . وكان التطهير هدفها الأول إذا كانت تراجيدياً ، والنقد الإجتماعى الساخر إذا كانت كوميدياً . وما أن أقيمت للمسرحية الكلاسيكية في عصر النهضة واتخذت لنفسها هدفاً جديداً هو تحليل النفس البشرية بقيام الصراع الداخلى في الإنسان بدلا من الصراع بينه وبين القوى الخارجية . . حتى قام من أبناء ذلك العصر من يصوغ للمسرحية الكلاسيكية في مجموعة من القوالب الجامدة التى استلهم مبادئها حقاً من أرسطو ولكنه جعل منها ما يشبه القانون العلى في صرامته ، كبداً الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان) ومبدأ فصل الأنواع (التراجيديا والكوميديا) فضلاً عن المبدأ الأكبر المعروف بالحكاية . ولقد عرفت الكلاسيكية خروجاً

عن هذه المبادئ ، أو تفسيرات متعلّدة تخرج بها عن المفهوم الأرضى قليلا أو كثيرا ، ولكنها ظلت مع ذلك محصورة فى حدود ذلك الإطار التقليدى . غير أن الإنفجارات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع الأوروبى منذ القرن الثامن عشر ، أخذت تغير من القيم والموازن الفنية . فقد أصبحت الطبقة المتوسطة بأهدافها المحددة هى القرشة الموضوعية لما أسموه فى ذلك الحين بالكوميديا الدامعة والدراما البرجوازية . وهى تلك المسرحية الهادئة التى تميل إلى الاعتدال . واختفت بذلك القواعد الكلاسيكية المترنمة ، فلم تعد لوحدة الزمان ووحدة المكان القيمة المطلقة التى كانت لها فى سبى . وبقيت وحدة الموضوع حائلا دون التفكك فى العمل المسرحى . واختفى الفصل للمتعسف بين الأنواع المسرحية كالتراجيديا والكوميديا ، فلم تخل الدراما البرجوازية من الفكاهة الخفيفة ، ولم تخل الكوميديا من الدموع . وإستند كتاب ذلك العصر على شكسبير الذى خرج بلا جدال على القوانين الكلاسيكية ، ومع هذا فقد بلغ النروة من النجاح الفنى . وجاء القرن التاسع عشر ومعه تعددت الإتجاهات والمذاهب الفنية ، وإن ساد من بينها الإتجاه الرومانسى والمذهب الواقعى . وقد تخفف كلاهما من القيود السابقة وأغلال الماضى . فإختار الأول التعبير العاطفى المفرط عن ذات الفرد ، وإختار الآخر التعبير عن فساد المجتمع والبيئة . ثم أقبل القرن العشرون بمكتشفات العقل الباطن ومكبونات النفس . وأخيرا أقبلت حربان عالميتان مدمرتان ، أعقبهما السباق المجنون إلى التسلح . وفى هذه المراحل جميعها تغيرت أهداف الأدباء والفنانين من الإحساس بالظلم إلى الرغبة فى تغييره إلى الإحساس بمبث الوجود الإنسانى ولا معقولة الحياة وكانت هذه الأهداف جميعها هى المصدر الأول فى تطوير البناء المسرحى وأصوله الفنية من الشكل الاغريقى إلى الشكل الكلاسيكى إلى الشكل الواقعى إلى الشكل العبثى الأخير . وكما تغيرت الأهداف ستظل أدوات

تجسيدها في تغير مستمر . وينتقل منثور بعد ذلك إلى عنصر « الشخصيات » في العمل المسرحي . وهنا يفرق مرة أخرى بين مفهوم أرسطو للشخصيات كتجسيد لنوع من السلوك ، ومفهوم لايبوس إيجري للشخصية المسرحية التي يوليها أهمية بالغة . . فهي تتسم عنده بأبعاد ثلاثة رئيسية من شأنها صياغة الدراما وفقا للمقدمة المنطقية التي مهد بها المؤلف . والأبعاد الثلاثة هي البعد الجسدي ، والبعد النفسي ، والبعد الاجتماعي . ويختلف تركيز الفنان على بعد دون آخر حسب الاتجاه الذي يسير فيه . فالاتجاه الواقعي يركز على البعد الاجتماعي ، والاتجاه الفرويدي يركز على البعد النفسي ، والاتجاه الطبيعي يركز على البعد الجسدي . غير أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات لا يتجاهل بقية الأبعاد المكونة للشخصية الفنية . وهم جميعا يتفقون على أن هذه الشخصية هي المحور الرئيسي في العمل المسرحي . ولا يميل منثور ناحية هذا المفهوم الذي بدوره يجرى في كتابه عن « فن كتابة المسرحية » ولكنه يكاد يتفق مع أرسطو على أن القصة أو الميثوس أو الحدث هو عماد فن المسرحية . فإذا أتيننا إلى الصراع الدرامي حيث ترجع الدراما اليونانية الصراع الخارجي ، وتؤثر الكلاسيكية الصراع الداخلي ، نلاحظ أن العصر الحديث يقيم الصراع الدرامي أساسا بين الأفكار . وكذلك البناء الدرامي قد تطور من العصر اليوناني إلى عصرنا الحاضر منذ أن استقل الفن المسرحي على يدي الكلاسيكيين عن فنون الغناء والرقص . وتبلور الهيكل المسرحي في أزمة يرتفع عنها الستار . وقد تشابكت خيوطها . . ثم تتدرج الانفعالات والشخصيات والأحداث إلى الفثورة حتى تجد حلا يهبط بها مرة أخرى . على أن يتم ذلك وفقا لقانون العلة والمعلول أي السببية الفنية ، وفي إطار بعض الحيل المسرحية كالمفاجآت المبررة والمفاجأة المزدوجة . واتسعت الهوة شيئا فشيئا بين المصور القديمة والمصور الحديثة ، فلم يعد الشعر هو لغة المسرح ، كما لم تعد القصص — عند منثور —

باللغة القادرة على تجسيد الحوار الواقعي في المسرحيات الشعبية . ولكن يجذب استخدام الفصحى في المسرحيات التاريخية والذهنية والمترجمة عن لغة أجنبية . ولا يقسم مندور أنواع المسرحيات حسب التركيبة الفردية لكل عمل درامي ، بل يتتبع اتجاهات الدراما في صورتها التاريخية حتى يصل إلى منحوم إبسن وشو وتشيكوف فيجمعهم في مدرسة واحدة هي المدرسة الواقعية . ويختتم هذا الفصل الموجز المركز بمقاييس النقد المسرحي ، فيجمل من المضمون هدفاً رئيسياً للناقد ، تتلوه الأصول الجالية المستقاة من تاريخ الفكرة المسرحية المستقرة ، وما يمكن أن يضاف إليها من روافد التجديد . وبين الشكل والمضمون يتعين على الناقد أن يرصد بدقة وإمعان أواصر العلاقة الوثيقة بينهما ، وكيفية تطورها في محاذاة ازدهار المسرح وتقدم وعي الجماهير به .

ويتأكد لدينا من هذا العرض أن مندور هو الناقد الأرسطي الذي يقبل على التجديد بمقدار ، ويتردد مراراً قبيل أخذه بالظواهر الجديدة في الفن الدرامي ، وللمعايير الواجب إستخلاصها من تطبيقات هذا الفن العملية . ومندور هو ابن خشبة المسرح الفرنسي بكل ما تحمله من دلالات . فالمرح الفرنسي هو الأب الشرعي للدراما الكلاسيكية . . سواء في مضمونها التراجيدي عند العملاقين كورني وراسين ، أو في مضمونها الكوميدي عند عملاقها موليير . وبالرغم من أن احتضان فرنسا للاتجاهات الطليعية وتصديرها إلى بقية أنحاء العالم ، إلا أن مقاييسها التراثية شديدة الصرامة في الإعتراف بأية ظاهرة فنية جديدة . وقد تأثر مندور بهذا الإنحياز الفرنسي في إحتضان البراعم الجديدة ورعايتها ، ولكن مسألة الإعتراف بها تنال عنده قدرأ كبيرأ من التردد . ذلك أنه ظل مصرأ طيلة حياته النقدية على مجموعة من اللبائء المجردة في تعريف الأدب ومصادره ومقوماته ومؤثراته . ولم يتنازل عنها أمام أية ظاهرة جديدة قد تحمل في طياتها معالم جديدة تضاف إلى التراث الأدبي المعترف به . ولعل تكوينه الثقافي المبكر في رقة اليونانيات واللهج الفرنسي ، هو السبب الرئيسي والمهم في تعلقه بروح أرسطو أمام تقييم العمل المسرحي .

من نظريتي النقد والأدب، استلهم مندور ميوله الفنية نحو المسرح والشعر. فباستثناء بعض النماذج البشرية في كتابه المعروف بهذا الاسم، لا نكاد نعر له على دراسات متخصصة في الرواية أو القصة القصيرة. ذلك أنه قد اختار في وقت مبكر معالجة الفن المسرحي وفن الشعر، معالجة أكاديمية تارة، ومعالجة صحفية تارة أخرى. ولكنها في جميع الأحوال ظلت معالجة متخصصة. فإذا تناولنا الآن إنتاجه النقدي في مجال المسرح، سنصادف أفكاره النظرية متناثرة في أعماله التطبيقية كمسرحيات شوقي وعزيز أباظه والمسرح النثرى ومسرح توفيق الحكيم، مما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل. إلا أن الدكتور مندور شاء أن يبلور هذه الآراء النظرية للتناثرة في كتيب صغير باسم «المسرح» رفض في مقدمته أى احتمال لأن نكون قد ورثنا عن الفراعنة أو العرب فنا مسرحياً بالمعنى العلمى الدقيق للكلمة. فلا يكفي مطلقاً أن تكون ثمة أساطير يتضمن صراعا درامياً يرتلها الكهان بين جدران المعابد، حتى نقرر أن لنا تراثاً مسرحياً ممثلاً في أسطورة إيزيس وأوزوريس كما جاء في كتاب المسرح المصرى للدكتور لويس عوض. وإنما يميز فن المسرح عن غيره من ألوان الفنون والفكر، البناء الفنى الخاص به. وهو الأمر الذى لم يتوفر في تراثنا المصرى القديم من الأساطير الفرعونية. ورجح الدكتور مندور أن الفرق بين التكوين العقلى عند الإغريق القدماء، وهذا التكوين عند الفراعنة، هو العامل الحاسم الذى أدى إلى انشقاق الفن المسرحى من أحضان الكهنوت اليونانى واتصاله بحياة الشعب، وموته وجوده بين أروقة المعابد المصريه القديمة. فالعقلى اليونانية تصورت الآلهة كال بشر في كافة حزنات الواقع الإنسانى لدرجة اقتراف الخطايا والذنوب. بينما

نجد أن العقل المصرى قد تصور الله فى صورة كلية بعيدة عن عالم البشر . ومن ثم استطاع الإغريق أن يصوروا الحركة الدرامية فى تكاملها الأسطورى والواقعى ، فاقصلت رويداً عن ردهات المعابد ، واتصلت بحياة البشر . ولم يتحقق ذلك للأسطورة المصرية القديمة فظلت مجموعة من التراتيل على ألسنة الكهان . أما التراث العربى فقد خلا هو الآخر من المسرح بالرغم من كل المشابهات التى يقيمها البعض بين الشكل الدرامى ، وبعض الأشكال الحوارية التى جاءت فى نماذج نادرة من الشعر العربى القديم ، أو فى نماذج من الشعر الفنى . وينهب الدكتور مندوز إلى أن طبيعة الشعر العربى القديم تتكون من عنصرين أساسيين هما الخطابة والوصف الحسى ، وكلاهما على طرفى قيفض من أصول الفن الدرامى . ويبدو أن مندوز قد أراد بمقدمته هذه أن يثبت إحدى المسلمات المتوارثة ، وهى أننا تلقينا الفن المسرحى عن الغرب عند نهاية القرن الماضى ، وأوائل القرن الحالى . وهى مسلمة صحيحة فى جوهرها ، ولكنها تحتاج إلى بعض التحفظات فى التفاصيل . هى مسلمة صحيحة من حيث أننا استوردنا الشكل المسرحى الحديث من أصوله المستقرة فى الغرب ، ضمن ما استوردناه من أحدث معجزات الحضارة الغربية فى بدايات نهضتنا المعاصرة . ولكن هذا الإستيراد ، من ناحية أخرى ، لا يلقى ميراثنا الدرامى مهما كان بدايئاً . فهذا الميراث وحده — وليس خيال الظل أو الأراجوز أو صندوق الدنيا — هو الذى مهد الوجدان المصرى لاستقبال الشكل المسرحى الحديث . فليس الميراث المكتوب وحده هو الجدير بأن يكون ميراثاً معترفاً به ، فالتراث الشفهى المعقول عبر الأجيال ، يتوارى الكثير من تفاصيله ، وينضاف إليه مع توالى العصور ، الكثير من التفاصيل .. بل وتشترك فى صياغته العديد من المعبريات المجهولة ، ومن ثم تكاد تنعدم الأصالة الفردية ، وتبرز الروح الجماعية . وكان المفروض منطقياً ألا تنق

في هذا التراث كصورة نفسية عميقة الدلالة، تتضمن صراعات متنوعة لا نهائية. ولكننا مع ذلك، نعترف بهذا التراث إعترافاً علمياً دقيقاً، لأننا نحصل منه بالرغم من كل الحواشي والذبول والنواقص والإضافات، على نقطة البدء في كل عمل درامى، على عنصر الصراع كجوهر أصيل للعمل الفنى. فلا شك أن الحس الدرامى كان متوقفاً لدى المصريين المعاصرين الذين استقبلوا الشكل الأوروبى للمسرح بترحاب شديد. ولا شك أن تلك الأساطير التى أنكر مندور أهميتها هى الجذر الفائر فى وجداننا الروحى مهما امتدت بنا القرون لتخلف وراءنا أسطورة الإله المذبذب أوزوريس رابضة فى كيان الفنان المصرى الأصيل. وإذا كانت البطولة التراجيدية من المعالم الأساسية للتكوين الدرامى، فإن أوزوريس هو البطل التراجيدى الأول الذى كان له التأثير الدرامى الأكبر على تكوين المسرح القديم، شكلاً ومضموناً. وما يزال له التأثير الأكبر على تكوين المفهوم العام للبطولة التراجيدية فى العصر الحديث. وإذن فقد كانت الدراما المصرية القديمة هى الأصل البعيد المستمر فى كياننا الفنى إلى الآن. مهما احتاج الأمر أن نستورد فى مرحلة حضارية مختلفة منتجات الحضارة المتقدمة فى أوروبا، ومنها الشكل المسرحى الناضج. إلا أن الدكتور مندور كان صادقاً كل الصدق حين عرض للأسباب العلمية التى حالت بيننا وبين أن نرث فنادر اميا عن الحضارة العربية. ولقد وضع بده بلا جدال على أهم النقاط البارزة على تطور مسارنا الأدبى والفكرى حين أوضح الفروق الحضارية بيننا وبين الغرب. فقد صاغت هذه الفروق بالتفاعل مع ميراثنا القديم مسارنا الخاص فى مجال الفكر والأدب والفن. فذلك أن العالم الغربى كان حافلاً بالمذاهب والإبجاءات الفنية فى المسرح منذ قدامى الإغريق إلى الأشكال الدرامية الحديثة مروراً بالكلاسيكيين والرومانتيكيين وغيرهم. وقد مضى تطور المسرح الأوروبى فى موازاة التطور الحضارى للمجتمعات الأوروبية. أما نحن فلم يكن لدينا سوى الحس الدرامى

غير المرئي والميراث الشفهي بأشكاله البدائية حتى نهاية القرن التاسع عشر. لهذا بقيت المحاولات السابقة على مسرحيات شوقي الشعرية منذ جاءت الفرق السورية واللبنانية إلى إنشاء الفرق المصرية الرسمية والشعبية ، مجرد محاولات تتلس الطريق بين عوالم التراجيديا والكوميديا والمسرح الغنائي. وقد تم ذلك في كافة المستويات المعروفة من الترجمة المباشرة بتصرف إلى الاقتباس والتمصير ، إلى التأليف الأصيل في القليل النادر ؛ بالعربية الفصحى حيناً ، وبالعامية المصرية في أغلب الأحيان .

قلت أن مندور قد وضع كلتا يديه على فكرة « الفوضى » التي تميزت بها حياتنا الفنية والمسرحية في بدايتها . وكادت تتحول هذه الفكرة السالمة إلى نظرية في المسرح المصري ، يحدد خصائصه وملامحه القومية : ماذا أخذنا من الأرض المحلية، وماذا قلنا عن الغرب، وماذا رفضنا من هنا وهناك ؟؟ هذه التساؤلات التي نحتاج إليها في كافة قضايا أدبنا الحديث ، كانت حياتنا المسرحية برفقة مندور تستطيع أن تجد لنفسها تحديداً وضحاً أشد الوضوح . غير أن مندور في ظروف عمله التعليمي قد اختار الشكل الدرسى لمحاضراته في النقد المسرحي . فالفصول التي جاءت بكتابته عن (المسرح) حول تطور النظرية الأدبية في المسرح والرؤية النقدية له ، ثم تطبيقها على شوقي وأبائنا والحكيم وغيرهم .. تحولت فيما بعد إلى كتب مستقلة يحسن بنا أن نعرض لكل منها على حدة

أصدر الدكتور مندور عام ١٩٥٤ مجموعة المحاضرات التي ألقاها على طلبة الدراسات العربية العالية ، حول مسرحيات شوقي الشعرية بين دفتي كتاب . وقد صدّره بمقدمة حول العرب والأدب التمثيلي قرر فيها ما سبق له أن رجحه من أن العرب والفرعنة لم يعرفوا أدب المسرح كما عرفه الإغريق . ويكتشف مندور في أدب شوقي للمسرحي أن ثمة تيارين من الشرق والغرب قد تأثر بهما هذا الأدب . عن الغرب تأثر بالأصول الكلاسيكية للمسرح الفرنسي وإن كان يميل ناحية كورني في اتخاذه من المسرح مدرسة أخلاقية . ومع ذلك فإن شوقي لم يتأثر بمذهب دون آخر من تلك المذاهب التي راجت في باريس منذ أن استقر بها مقامه عند نهاية القرن الماضي . غير أن تأثيره الأكبر كان بالاتجاه الكلاسيكي الذي يتخذ من التاريخ هيكلًا درامياً لأحداث المسرحية حتى تصبح مشاكتها للواقع أقرب إلى « المعقول » مهما كان خارقا . وحتى تصبح وعاء آمينا للمشاعر الإنسانية العامة التي لا تتغير قيمها بتغير الزمان والمكان . هذا الجانب « الإنساني المطلق » في المسرح الكلاسيكي عثر على استجابة تلقائية من شوقي الذي أضمر له نشأته الشرقية استعداداً أصيلاً لأن يتخذ من المسرح منبراً أخلاقياً بليغاً . كذلك كان الشعر هو عماد اللغة في المسرح الكلاسيكي . وقد تواءم هذا العنصر مع شوقي الشاعر الكلاسيكي بطبيعته . وإذا كان الملوك والأبطال هم خامات المساة الكلاسيكية على غرار المسرح الإغريقي الذي اتخذ من الآلهة وأنصاف الآلهة أبطالاً لمسآيه .. فإن شوقي شاعر الملوك والأمراء قد استجاب لهذا العنصر بحماس بالغ في تأثره بالكلاسيكية الفرنسية . وإذا كانت المسرحية الكلاسيكية قد بنيت أساساً على فكرة « الصراع » الذي يؤثر في تطور الشخصيات إلى أن تصل الحركة المسرحية ذروة الأزمة أو العقدة التي تلبث على ضوء الأحداث أن تتدرج نحو الحل والإنفراج ..

فإن شوقي بنى مسرحه كاملاً على هذا الأسس الكلاسيكي في البناء الدرامي . وإن ظل تصوره للصراع الدرامي مقصوراً على طرفين هما الشخصية ، والتقاليد المفروضة عليها . فلم يتعمق النفس الإنسانية في ذاتها بحيث يحتمل الصراع داخل الفطرة البشرية وعناصرها الطبيعية الأصلية . ومع أن شوقي استمد نكل هذه الأصول العامة من الكلاسيكية ، إلا أنه لم يتقيد بها في كثير من الأصول الأخرى كقانون الوحدات الثلاث ، أو مبدأ فصل الأنواع . فشوقي يبدل في الزمان والمكان طيلة عرض المسرحية . ولم يأخذ بتقسيم الدراما إلى تراجيديا وكوميديا فتراه يمزج الفكاهة بالفجعة . ولم يأخذ باستقلالية السرح عن بقية الفنون فيمزج الفناء الخالص بالحوار الخالص ، وهكذا .

ثم ينتقل مندور إلى المادة الأولية التي استقى منها شوقي خامته وهي المادة التاريخية والأسطورية والواقعية . فقد استلهم التاريخ المصري في « مصرع كليوباتره » و « قبيز » و « على بك الكبير » ، كما استلهم التاريخ العربي في « أمير الأندلس » واستلهم الأساطير الشعبية في « مجنون ليلى » و « عنتره » ، واستلهم الواقع المصري المعاصر له في الكوميديا الوحيدة التي كتبها « الست هدى » . والملاحظة الأولى على اختيار شوقي لمادته الأولية هو أنه آثر أن يصور فترات الهزيمة في تاريخ مصر والعرب من حيث أراد أن يمجّد هذا التاريخ ويبيّث النخوة الوطنية . ولعلنا نذكر حملة العقاد العاتية على شوقي حين هاجم ضعفه في الدرايه بأحداث التاريخ واستقصاء عبيره . كما هاجم ضعف حسّه الدرامي الذي دفعه لأن يركز على أشياء لا تستحق مجرد الالتفات ، وأغفل في نفس الوقت ما كان جديراً بكل تركيز . إلا أن الدكتور مندور يرى منذ البداية أن اختيار شوقي لمراحل الهزيمة ليس دليلاً على انهيار حسّه التاريخي وموقفه الوطني ، لأن الهزيمة في ذاتها ربما كانت المحك الوحيد لاكتشاف المعدن الأصيل في الفرد والجماعة . كذلك يرى مندور أن الكاتب

السرعى لىس مؤرخاً وإنما هو يتخذ من التاريخ مشجبا يعلق عليه ثيابه كما يقول ألكسندر ديماس الأب . وإذن فليس عليه من بأس إذا لم تبلغ دراسته للتاريخ درجة الاستقصاء ، وإذا لم يبلغ تصويره للتاريخ درجة الحكاية الحرفية . بهذه الأسباب يتقدم الناقد إلى المؤلف السرى بهذا السؤال : كيف عاجلت المهزومة التاريخية فى المستويين الفكرى والفنى ؟ وردفه بسؤال آخر : ما هو الأثر العام لعملك الفنى بعد اختيارك للتاريخ مادة أولية له ؟ وللوهلة الأولى تجيب مسرحيات شوقى أنه قد أثر الأخلاق والقيم السائدة محورا دراميا لجميع أعماله . كما تقول هذه المسرحيات أن شوقى لم يتعمق ذلك الصراع الذى أجراه بين الشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية . ولذلك لا نجد فى أعماله صراعا حقا عنيقا ، بل انتصارات سهلة لمبادئ تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية . وربما كان السبب هو العناصر الدخيلة على عنصر الدراما فى معظم مسرحيات شوقى . إذ هو أحيانا يسرد مشاهد قصصية ووصفية لا تقيىن علاقتها بعنصر الدراما ، وهى أكثر صلاحية للتقصص والملاحم . نضيف إلى ذلك طفيان العنصر الفنائى الذى يستمد قوته من شوقى نفسه كشاعر غنائى كبير . وقد كان الدكتور مندلور فى ذلك الوقت (١٩٥٤) يؤمن بأن « النثر بوجه عام يسير نحو هدف هو التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب . وهو لذلك وسيلة لا غاية ، وأما الشعرفن جميل فى ذاته يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولا ، ويأتى التعبير فى المرتبة الثانية » (مسرحيات شوقى — ط ثلاثة ص ٥٥) . ومن هذه الفكرة يصوغ مندلور اقتراحه الخاص بتمثيل مسرحيات شوقى موسيقيا ، أى بتحويلها إلى شيء كالأوبرا . وقد تناول مندلور كل مسرحية على حدة فقال عن مسرحية « على بك الكبير » التى كتبها شوقى عام ١٨٩٣ ثم أعاد كتابتها عام ١٩٣٢ أن شوقى « هو المثلل عن هذا الاختيار ، بل قد كان فى استطاعته أن يجرى الصراع بين الشعب وهذا الفساد ، حتى ولو بانتصار الفساد ، لأن عطفنا عندئذ

سيؤثر على جانب واحد هو جانب الشعب ، وبذلك تتأثر ونفعل ، ولكن الظاهر أن إحساس شوقي بالشعب وإيمانه به كان محدوداً ، وذلك فضلاً عن أن ما كتب هو تاريخ الملوك في مصر لا تاريخ الشعب ، وبالمقارنة بين هذا المنهج في القد ، وبين تلك الفكرة الجمالية التي عرضها قبل ذلك بعمدة أسطر ، يتبين لنا مدى الصراع الذي كان يعانيه مندور بصدد المسرح الشعري ، فهو بالنسبة للنثر كان قد حدد وجهته تحديداً واضحاً . ولكنه بالنسبة للشعر كان ما يزال يراه خلقاً فنياً مستقلاً بذاته لا يهدف إلى شيء خارج . ولما كان المسرح من أكثر أبنية الفن الأدبي موضوعية ، أي باتساعه لما هو أكبر من شخصية الفرد الخالق . فإن الجدير بالمناقشة هنا هو إجماع المسرح كفن موضوعي مع الشعر كفن ذاتي (حسب تقسيم مندور آنذاك) . ولقد عبر مندور أخلص تعبير حين راح يرصد لشوقي في « مصرع كليوباترا » مصادر الفكرة المسرحية (عن كتاب مسيرو ومسرحية شكسبير ثم مشاعره الشخصية) . وتدرج إلى القول بأن شوقي وإن يكن تمرر في الفترة الأخيرة من حياته — إلى حد ما — من تبعيته للسرائي والأسرة المالكة « إلا أنه ظل مع ذلك يرى في ملوك مصر بؤرة الوطنية ورمزها الأول ، حتى خيل إليه أن دفاعه عن ملكة حكمت مصر يعتبر دفاعاً عن الوطنية المصرية » (ص ٧٥) . وهكذا تحول مندور عن عملية الرصد الفني للمؤثرات التاريخية والشخصية والشعرية التي أسهمت في صياغة مسرحية شوقي إلى « وجهة النظر » التي تبناها من خلال تكوين الشخصيات وحركة الأحداث وزوايا التصوير .

هذا المنهج هو نفسه الذي عالج به مندور مسرحيات عزيز أباظه في كتابه الذي صدر عام ١٩٥٨ . وقد تناول كلا من هذه للمسرحيات على حدة . فاكشف في « قيس ولبنى » التي كتبها أباظه عام ١٩٤٣ أحد العيوب التي سبق أن أخطأ على شوقي ، وهو التضمين للبتل . فالتضمين في ذاته ليس عيباً

عندما كان الأفلمون من التقليدين لا يستطيعون أن ينفقوا مخازن ذاكرتهم .
ولكننا الآن نرى فيه دليلاً أكيداً على الطريقة التي تتم بها عملية الخلق الفني
عند من يلجأون إليه . فهو يدل على أنهم لم يتخلصوا بعد من عبء الذائبة
لكي يخلصوا إلى ملكة الخلق الفني (ص ٢٧) . ويشير مندور بذلك إلى
ما يحشو به المؤلف عمله الفني من أقوال السابقين ، كأن ينظمها إذا كانت
نثراً ، أو ينقلها كما هي إذا كانت شعراً . وسواء كان التضمين مناسباً لواقع
الحال في العمل المسرحي ، أو منافياً لقواعد هذا الفن العريق ، فإنه بعد عند
كبار النقاد من أدوات الخلق الكبرى لعملية الإبداع الفني التي ينبغي أن
يتنفس الفنان معها هواء نقياً هو التراث اللصقي المتمثل في خلايا الفنان ودمه .
وربما كان التضمين الذي أشار إليه مندور كواحد من عيوب أحمد شوقي
وعزير أباظه ، هو أحد العوامل التي تسبب في أن يتسرع الفنان في التماط ببعض
الجزئيات الثقافية من الأصل الشعبي للأسطورة المسرحية .. الأمر الذي يترتب
عليه إغفال الجوهر الروحي العميق لهذه الأسطورة أو تلك . أي أن الالتفات
إلى الأشجار منفردة يخفي مشهد الغابة . وقد تورط عزير أباظه في هذا المأزق
الذي اكتشفه مندور ، غير أننا لا نستطيع أن نفصل بينه وبين التضمين لأنهما
يشكلان معاً ظاهرة فنية واحدة تؤدي إلى التفكك الذي نلاحظه على مسرحية
« قيس وليلى » . وبالرغم من أن مندور قد اتجه في تلك الآونة التي نقد فيها
عزير أباظه إلى البحث الجاد العميق عن مضمون هذه المسرحيات وما تهدف
إليه ، إلا أنه لم يهمل قط بقية العناصر الصياغية في المسرحية ، وفي مقلمتها
اللغة . وقد سبق لنا أن تعرفنا على رأي الدكتور مندور في اللغة الفنية حين
كان ما يزال رابضاً بين أسوار النهج التأثري ، وكيف كانت اللغة تعني عنده
خلقاً جمالياً مستقلاً مكتسباً بذاته . ولكنه في مرحلته الجديدة التي لا يهمل فيها
العناصر الجمالية المختلفة في بناء المسرح الشعري ، يناقش اللغة نفسها على ضوء

منهجه الجديد الذى يهتم أشد الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية للفن . وبالتالى فهو يتسائل عن الوظيفة الاجتماعية للفن فى إطار العمل الفنى كاملاً « فالأداء وسيلة لا غاية والذى يجب أن نتسائل عنه هو إلى أى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التى اختارها فى أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعراً أم نثراً أو بلغة فصيحى أم دارجة أم عامية » (ص ٣١) . ومن البديهي أن تكون وظيفة اللغة فى الحوار المسرحى — خاصة إذا كانت شعراً — هى المدخل الطبيعى إلى مناقشة العلاقة بين الاتجاه الواقعى واللغة فى هذه الحال . وفى هذه النقطة لا يفوت مندور أن الواقعية لا تنبع من نوع الأدوات المستخدمة وإنما تنبع من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يتمثل فى نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس فى الظروف والأحداث التى يحيطهم بها المؤلف « أى أن الواقعية تنبع من اسان الحال لامن لسان المقال » (نفس الصفحة) . لهذا السبب يشن الدكتور هجوماً عنيفاً على استخدام أباطة اللغة المعجمية فى الحوار بحيث أنه يمزق الاوصال بينه وبين الجمهور المتلقى كانهكاس لتمزقها داخل البناء المسرحى ونسيجه الشعرى . ويطبق مندور منهجه على مسرحية « العباسة » التى كتبها الشاعر عام ١٩٤٧ وهى تصور إحدى القصص الدرامية البارزة فى تاريخ الإسلام منذ ربطها للمؤرخون العرب ربطاً وثيقاً بالنكبة التى أنزلها هارون الرشيد بالبرامكة ، وبخاصة بمحفر بن يحيى . ويقرر مندور أن النوص وراء حقائق النفس البشرية وتصويرها تصويراً يحلو غامضها ويفضح أسرارها هو الهدف الإنسانى الباقى الذى يمكن أن نخلص به من هذه المسرحيات التى لا تعتبر مسرحيات هادقة بالمعنى الحديث لهذه اللفظة . وهنا يلتقط الناقد البصير إحدى الملاحظات الذكية حين يتصور للمسرح دائماً بمجوره فيقول إن المأخذ الأساسى الذى يمكن للجمهور أن يسجله على مثل هذه للمسرحيات هو أن المؤلف لم يستطع أن يوجه نحو العطف أو السخط على هذه الشخصية أو تلك

في مسرحيته . ومن ثم يذوب انفعاله في محاولته العائبة للوصول مع المؤلف إلى شاطئ محدد . وليس هناك ما هو أبلغ من ذلك — عند مندور — دليلا على أن المؤلف لم ينجح في تصوير الشخصيات على النحو الذي يحددها . وبذلك يستطيع الجمهور أن يتخذ منها موقفاً إذا كان المؤلف لا يريد أن يتخذ هو نفسه أى موقف منها (ص ٤٤) . ومعنى ذلك أن فكرة « الفوص وراء حقائق النفس البشرية » التي قال بها مندور في تقييمه لمسرح عزيز أياض عام ١٩٥٨ تختلف عما قال به في الميزان الجديد حين كانت النفس البشرية ليست إلا تلك القروق الانهائية التي يتميز بها الكائن الإنسانى الفرد عن أى كائن إنسانى آخر . إن الفكرة نفسها قد تطورت ، فامتثلت بمضمون فلسفى جديد لا يفصل عن الصياغة الجمالية للعمل الفنى . ذلك أن تصوير المؤلف لهذه الشخصية أو تلك ، وقدرته على جذب تعاطفنا أو سخطنا ، هو محد ذاته موقف عميق الدلالة على المعنى الجديد للنفس البشرية كما يفهمها مندور في مرحلته الجديدة . فالنفس البشرية في أعمق محتوياتها هي الخلاصة المركزة لمهارة الكاتب في اكتشاف عالمه في كافة المستويات .. سواء منها ما يتعلق بالحقائق الإنسانية العامة ، أو ما يتعلق بحقائق العصر الذى يعيش فيه . وبهذا المنهج الموضوعى الدقيق ناقش مندور قضية العلاقة بين التاريخ والفن وهو بصدد مناقشته لمسرحية « شجرة الدر » التي كتبها عزيز أياض عام ١٩٥١ . وعلى النقيض من شجرة الدر . يلاحظ الدكتور مندور على مسرحية « غروب الأندلس » التي كتبها عزيز أياض عام ١٩٥٢ أن لها هدفاً إنسانياً وسياسياً عاماً ، ولم تقتصر كما اقتصرت « شجرة الدر » على أن تكون فصلاً في التاريخ كتبه المؤلف شعراً في صورة حوارية . ويأخذ على « غروب الأندلس » أنها كسابقتها قد وقعت في نفس الأخطاء الفنية من حيث أنها لا تعرض قطاعاً محدداً متماسكاً من الحياة بل تعتمد على فترة مترامية في الزمان وللكان مما يفقدها التركيز وقوة

التأثير والعق في تحليل النفوس ورسم الشخصيات والكشف عن الخفايا، (ص ٦٣).

واللاحظ على تقييم مندور للمسرح الشعري عند أحمد شوقي وعزيز أباظه أنه يعتمد أساساً على تبين الموقف العام للكاتب من خلال تصويره للشخصيات. ثم يبذل جهداً واضحاً في تبين المصادر التاريخية والمعاصرة للمادة الأولية في العمل المسرحي. ويشخذ انتباهه بعدئذ إلى تقصى عوامل التضخم والمبالغة أو الإفرط في التزام جزئيات الخامة التاريخية. ويتناول بشيء من التفصيل عنصر اللغة من كافة الزوايا اللفظية والفكرية. كإستخدام اللغة للمجعية أو التضمين وغيرها من مسالب المنهج الشعري القاصر في البناء المسرحي. ولقد أحس مندور بذكاء اجتماعي حاد أن طبيعة الشأء الطبقي لكل من شوقي وأباظه قد باعدت بينهما وبين الشعب. وانعكس ذلك جلياً واضحاً على عنصر الاختيار الفني للموضوع، وزوايا معالجته. ويخرج القارئ لتقييم مندور بإحساس عميق بأن هذا الناقد العظيم قد وازن بين الموقف الأيديولوجي والثقافة الجمالية بصورة ربادية باهرة. على أن هذا لا ينفي أن مقومات المسرح الشعري من التراث الإغريقي القديم إلى ت. س. البيوت، قد مرّت بعدد من التطورات التي عرقها الكلاسيكية والرومانتيكية والتعبيرية وغيرها من المذاهب في المسرح والشعر جميعاً. وكان من نتائج هذا التطور التضخم، أن تحول المسرح الشعري عن كونه صياغة شعرية لعدة مشاهد تمثيلية إلى فن يكاد يستقل عن الفكرة المسرحية بمفردها، كما يكاد يستقل عن العمل الشعري بمفرده، فضلاً عن أنه يكاد يستقل تماماً عن الزاوجة الآلية بينهما. ومن هنا كانت الأهمية بالغة لأن نترك للثورات الأجنبية في أدبنا الحديث، وطبيعة المسار الخاص لكل من المسرح والشعر في هذا الأدب، والروافد التي أعطت للمسرح الشعري في بلادنا خصائصه التفردة. إذ مهما أحصينا تأثيرات شوقي وأباظه وأبو شادي وعلى طه بمطالعهم أو مشاهداتهم للمسرح الشعري الغربي، فإن ترائنا من هذا اللون الأدبي ينفرد بصفات خاصة تكررت إما بصورة مزدوجة «شوقي وأباظه» مثلاً وإما بصورة جماعية مشتركة.

ثم يثور هذا السؤال : لماذا لم يزدهر هذا الفن في أدبنا ، ولا نرى له أية إمتدادات إلا في محاولات الشعراء المحدثين للسرحة كعبد الرحمن الشرفاوى ، وللحمية كنحيب مرور ؟ . إن الإهتمام الأكبر للدكتور مندور كان بالمرح التثرى ، ولهذا لم نحصل على إجابات مفصلة لهذه التساؤلات حول المسرح الشعرى فى كتابه اثرائدين عن مسرحيات شوق وعزيز أباظه . وهما كتابان رائدان بحق ، لأن تقييم المسرح الشعرى لم يحظ إلى الآن بإنتباه عمائل لتقييم المسرح التثرى . ولعل الملاحظة الأخرى على فقد الدكتور مندور الذى سنراقه الآن مع المسرح التثرى عامة ، ومسرح توفيق الحكيم خاصة . أنه يهتم غاية الإهتمام بالنص الأدبى للعمل المسرحى . ولو أن هذا الإهتمام قد صاحبه تصور شامل للعملية السرحية ، لحصلنا على النقد المسرحى التكاملى الذى مانزال نحن بحاجة إليه . أى أنه ما من ضمير فى أن يخصص النقد المسرحى فى إحدى جزئيات العمل المسرحى كالديكور والملابس والتمثيل والإخراج والتأليف ، بشرط ألا تتم عملية التقييم لإحدى هذه الجزئيات دون تصور شامل لملاقها الدينامية ببقية الجزئيات . ومع ذلك يبقى شوقنا البالغ إلى ميلاد الناقد المسرحى الذى يتناول العمل كلا متكاملا . وللدكتور مندور محاولات باكرة فى غرس هذا المفهوم للنقد ، نشر معظمها بالمجلات ولم يضمها كتاب بعد ، إلا أن مجهوده الأكبر كان مجهوداً أكاديمياً محصوراً بين أروقة النص الأدبى للعمل المسرحى . وربما كان الجزء الخالص بالمسرح من كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » الذى صدر عام ١٩٥٨ يوضح لنا أكثر فأكثر أبعاد هذه الظاهرة . فهو يحدد من البداية أن وظيفة المسرح ليست مقصورة كما قال البعض على

إمتصاص هموم الناس بإجذاب سخرتهم عن طريق الكوميديا ، أو النفيس عن مكبوتاتهم عن طريق التراجيديا . وإنما يمكن للسرحد أن يصبح « وسيلة لتهديب البشر عن طريق توسيع فهمهم لأنفسهم للحياة » . وعلى ذلك يناقش إحدى رسائل طلبته حول السرح النوع لتوفيق الحكيم ، فلا يضاهيه عنابة الشاب المقرطة بالقضايا المثارة حوله ولم يثر لها على صدى عند توفيق الحكيم . إلا أن مندور يعود فيتخفظ في حكمة قائلاً أن العمل المسرحي — والفن بشكل عام — يرفض الإملاء المباشر من الجمهور . فلنترك للفنان حريته ، ولنحاسبه بعد ذلك عن وظيفه هذه الحرية في عمله الفني : إلى أى مدى أفاد منها ؟ وأضاف أن النقد المسرحي يجب أن يلتزم بقضيه البناء الفني للدراما حتى لا يتحول إلى مجرد ملاحظات إجتماعية عابرة . وهو — مندور — يلتزم بما يقول به ، فيشد على يدي توفيق الحكيم مهنتاً بمحاولته لإيجاد اللغة الثالثة في السرح . تلك اللغة التي لا تتنافى مع قواعد القصص ، وتتلاءم مع النطق الإقليمي للغة الدارجة في كل بلد عربي . وبالرغم من اعتراضى الموضوعى على نتائج محاولة الحكيم اللغوية ، إلا أنه لا ينبغي أن نتجاهل هذا الترابط النظرى التطبيقي في نقد مندور . فهو يضيف الى آرائه الفكرية في المسرحية ، أبعادها الفنية حيث تقف قضية اللغة في مقدمة المسائل التي تجسد الرؤية الفنية عند الحكيم . يعالج مندور هذه القضية فيقول بالحرف « إن لغتنا القصصية قد نشأت وتجددت في عصر وبيئة يخالفان عصرنا وبيئتنا : ولأسباب شتى لم تتطور تلك اللغة ولم يتسع صدرها لكثير من مطالب الحياة المصرية ، ولبعض فنون الأدب التي أخذناها عن الغرب كفن الأدب المسرحي الذى لا بد فيه من لغة سهلة قريبة المثال وثيقة الصلة بواقع حياتنا الشعبية » (ص ١٣٦) هذا رأى الهام في اللغة العربية القصصية كأداة للتعبير الفني ، يستمد قيمته من أن صاحبه هو مندور المثقف ثقافة عربية أصيلة واسعة . وبالتالي فلا مجال للتشكيك في نزاهته

العقلية إزاء هذا الموضوع. أما حين يقول « والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية لافضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته، وبذلك استطاع أن ينفذ ما تملكه لغة فن شعبي كالسرح من ظلال وإيماءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية » (ص ١٣٧) فإننا ندرك على الفور أن مندور الناقد الجمالى فيما سبق، هو نفسه الناقد الأيديولوجى فيما تلا من مراحل تطوره وهى أخصب فترات عمره. إنه يعقد مقارنة فنية عالية النضج بين قصة « جمهورية فرحات » ليويس إدريس، وبين المسرحية التى أعدها نفس المؤلف عن هذه الأقصوصة، فتراه يتعاطف أشد التعاطف مع المضمون التقدمى للكاتب. ولكنه لا يتجاهل أن تحويل هذه الأقصوصة إلى مسرحية لم يكن فى مصلحة المسرحية كعمل فنى مستقل. وكذلك يأخذ على « ملك القطن » للمؤلف نفسه، بأنها لم تتكامل مسرحياً، وإن كانت لوحة إجتماعية موفقة. وبالنسبة لمسرح باكثر رأى مندور فى بناء ما يدل على الذكاء والمهارة، ولكنه لم يكشف فيه دليلاً على قوة الخيال والقدرة على بناء الأحداث بناء يتولد بعضه عن بعض فى منطق سليم. وقد تسبب ضعف البناء فى إضعاف القيم الفكرية والعاطفية التى تتضمنها مسرحياته « لأن البناء الذى يلوح مفتعلاً خليق بأن يضعف من قوة القيم الإنسانية التى تنطق بها الأحداث المفتعلة أو البعيدة عن طبيعة الحياة ومنطقها القريب النال » (ص ١٥١). وهكذا يلجأ مندور إلى التعميم حين يصبح التعميم فى مستوى الضرورة الفنية فى النقد الأدبى. ذلك أن جزئيات أعماله التطبيقية فى النقد تقوده بالضرورة إلى الرؤية الكلية الشاملة، أى إلى النظرية. وتتفاعل النظرية مع التطبيق، وتتفاعل عنده نظرية النقد مع نظرية الأدب على نحو بالغ النضج والعمق تتحقق خلاله وحدة الرؤية النقدية للعمل الفنى شكلاً ومضموناً. وهذا ما يمكن ملاحظته على كتابيه الأساسيين « المسرح الثرى »

و«مسرّح توفيق الحكيم» الذين أصدرها معهد الدراسات العربية العالية كجموعة من المحاضرات التي ألقاها المؤلف فن رحاب ذلك المعهد .

وكتاب « المسرح النثرى » هو إحدى المحاولات الحديثة لتأريخ للمسرح العربى . ولعل كتاب « حياتنا التمثيلية » لمحمد تيمور يعد من أولى المحاولات المتكاملة إن لم يكن أولها فى هذا الصدد . غير أن كتاب « للمسرحية فى الأدب العربى الحديث » للدكتور محمد يوسف نجم يعد المرجع الأكدبى الأقرب إلى الدقة التاريخية ، يتاوه كتاب الدكتور محمود حامد شوكت . أما كتاب مندور فليس إلا إحاطة عاجلة بتاريخ نشأة المسرح العربى كما حددها كتاب « أرزة لبنان » منذ الخطوة التى بدأها مارون نقاش وأبو خليل القباني إلى بداية المسرح الغنائى فى مصر حيث تبلور إلى حد ما عند سلامة حجازى ، إلى بدايات المسرح النثرى عند إبراهيم رمزى وفرح أنطون ومحمد تيمور وغيرهم من رعييل الصف الأول الذى مهد بالشعر والنثر وبالعامة والفصحى وبالترجمة والتأليف ، لما نحن فيه الآن من نهضة مسرحية لاشك فى أصالتها مهما ضاقت دائرة الإصالة على قلة من اللوهو بين المثقفين الذين لا يتجاوزوا أصابع اليد الواحدة .

وفى إمكاننا أن نناقش مندور فيما كتبه حول مسرح فرح أنطون كشال لمنهجه النقدى فى عملية التأريخ للمسرح العربى الحديث . فلا ريب أن ثمة تيارات عديدة قد شاركت فى صنع الأرض الفكرية والفنية التى ثبتت فوقها خشبة المسرح المصرى . ولا ريب كذلك أن الإتصال الحضارى بين الشرق والغرب ، فى عصر النهضة الحديثة من أهم العوامل التى دعمت قيام القرن الدرامى بين ربوع الشرق العربى . ولكننا لا نستطيع أن نصف المؤلفين المسرحيين العرب فى خانات محددة تحديدا حاسما فنقول إن أولئك الذى استلهموا التاريخ والأساطير فى أعمالهم الكلاسيكيون ، أما أولئك الذين استلهموا الحياة الإجتماعية المعاصرة فهم الواقعيون ، وهكذا . لائملك هذا التحديد الحاسم ، لأن مؤلفا مسرحيا كفرح أنطون قد كتب للمسرحية التاريخية كما نرى فى « السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم »

كما كتب المسرحية الاجتماعية كما نرى في « مصر الجديدة ومصر القديمة ». هنا لا نستطيع أن نتفق مع الدكتور مندور في تطبيق قواعد النقد الأوربي على أدبنا كما هي ، بل علينا أن نمضي في الطريق الصعب الذي أشار إليه مندور نفسه حين قال أن أدبنا قد اختط مساراً مختلفاً عن مسار الآداب الأوربية . ولا يقتصر ذلك على الخطوط العامة كالتمذهب بالكلاسيكية أو الواقعية ، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أبعد وأعمق ، إلى تفاصيل التراجيديا والكوميديا ، وما إليها من دقائق الفن المسرحي . وربما كان هذا هو السبب في أن تقيم مندور لمسرح فرح أنطون لم يقترب من الإنصاف إلّا في التليل النادر . فالتجربة الباهرة التي خاضها هذا الرائد في مسرحية اللغة العربية لا تستحق من ناقد كبير كاللاكتور مندور هذه الإدانة الخازمة للتجربة التي وصفها بأنها « نظرية خطيرة لا يمكن قبولها على أي وجه » (ص ٥٧) فالتجربة تقول بتعدد مستويات الدهن عند شخصيات المسرحية . ولما كانت اللغة هي الأفكار منطوقاً بها ، فإن فرح أنطون يرى تعدد المستويات اللغوية عندشخص المسرحية . وهكذا نجد عنده من يتكلم النصحي من أفراد الفئات الثقفة ، ومن يتنطق العامية كما هو الحال عند أفراد الطبقات الكادحة ، ومن يمزج بين هذه وتلك . إن فرح أنطون يكتب بقله أن هذه التجربة لا تفتح طريق الخلاص من مشكلة الإزواج اللغوي ، ولكنها إحدى المحاولات في هذا الطريق . وأعتقد أن هذه الكلمات تقطع بإخلاص كاتبها وتواضعه . فلو أننا تابعنا محاولته بمزيد من التجارب الجادة لما بقينا حتى اليوم نمانى من هذه المشكلة . ولعل ما قال به مندور من أن لغة الشخصيات تنطق بواقع الحال ، وليس من المهم أن تطابق حرفية اللسان ، أبعدهما يكون عن الطريق إلى حل المشكلة . ذلك أن اللغة في المسرح ليست مجرد أداة تعبير بل هي جزء لا ينفصل عن التكوين الذاتي والموضوعي للشخصية . إن اللغة تشارك - نفسياً وفكرياً وموسيقياً - في تحديد معالم الشخصية المسرحية ، ثم تتجاوز هذه

الخطوة إلى المشاركة في خلق البناء المسرحي ككل . وتلك هي القضية التي طرحها فرح أنطون بكل شجاعة وإقدام .

عاد مندر إلى مناقشة هذه القضية في كتابه حول « مسرح توفيق الحكيم » حين عرض — من جديد — لمحاولة الحكيم في مسرحية « الصفتة » . وكانت المحاولة هي تجربة مادعاة باللغة الثالثة التي يمكن نطقها بالعامية ولكنها تخضع لتواعد الفصحى ، فهي تصلح للممثل الواقعي ، وللقراءة الجردة ، في آن . وكان مندور قد شدّ على يدي الحكيم مهتماً على هذه المحاولة في مقال نشره بكتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » ، ولكنه عاد في كتابه الجديد يقول « عندما أمعنت النظرية في طريقة أداء الممثلين لنص توفيق الحكيم وفي النص نفسه تبين لي أن الممثلين قد أحوها باللغة العامية وأن النص وإن يكن قد كتب باللغة السارجة بين الطبقات المتعلمة ، إلا أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى » (ص ١٣٥) . وقادته هذه للملاحظة إلى الفكرة التقليدية القائلة بأن إرتفاع المستوى الثقافي بين أفراد الشعب هو الكفيل بالقضاء على العامية — كما يرجو — أو بالتقارب بين العامية والفصحى كحل وسط . ونحيل إلى أن القضية في هذا المستوى النظري لم تنل حمقاً في النظرة أبعد غوراً مما وصلت إليه نظرة فرح أنطون منذ عشرات السنين . أما في المستوى التطبيقي فلا مجال للشك في أن العامية والفصحى قد أمست قصته باثرة ، لأن لغة الفن المسرحي في مصر كادت تصبح لغة فنية لها كيانها الخاص ، يكتب بها المؤلفون ، ويشاهدها المتفرجون ويقرؤها القراء . . بالرغم من أن الحصيلة اللفظية والنحوية الأساسية لهذه اللغة هي العامية المصرية ، القاهرة بالذات في معظم الأحيان .

ويناقش مندور قضية أخرى في مسرح الحكيم هي قضية « المسرح الذهني » كما شاعت تسمية هذا اللون التجريدي من ألوان الفن الدرامي . وبالرغم من

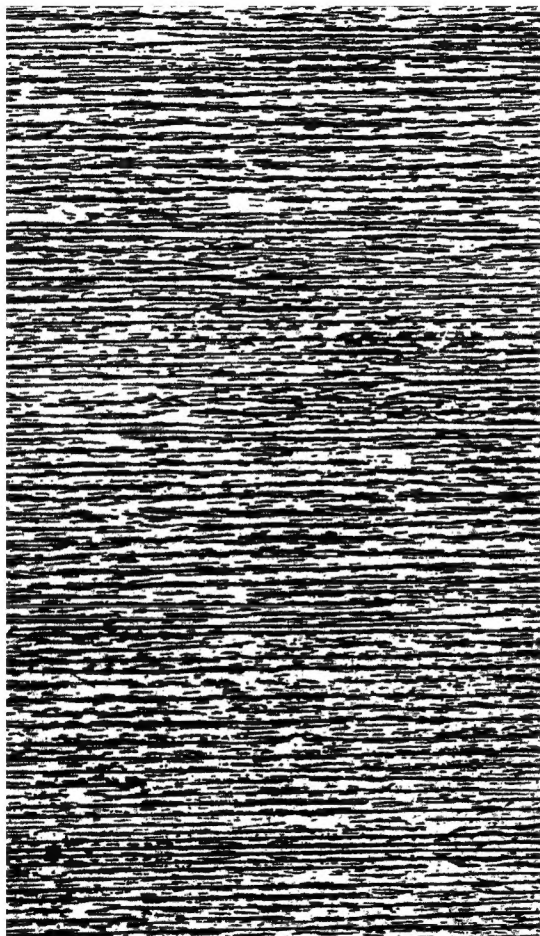
أننى أرجح ما قال به كبار نقاد المسرح من أنه ليست هناك مسرحية للقراءة وأخرى للتمثيل ، إلا أننى لا أستطيع الموافقة على صحة الأسباب التى علل بها مندور ظاهرة « عدم الإقبال الجماهيرى » على مسرح الحكيم . فقد علل هذه الظاهرة الصحيحة بعاملين : الأول هو أن الصراع الدرامى فى أعمال الحكيم يقوم أساساً بين الأفكار المجردة ، وليس بين شخصيات حية من لحم ودم . والعامل الثانى هو ما تتميز به أعمال الحكيم من سلبية واضحة ، إن لم تكن إهمزية . ولست أنكر أن الأفكار المجردة والسلبية من سمات بعض أعمال الحكيم ، ولكنى لا أتصور مطلقاً أن يكون هذان العاملان بالإضافة إلى مستوى الجمهور الثقافى ، ومستوى الإخراج المسرحى فى بلادنا ، من الأسباب الرئيسية لاختناق مسرح الحكيم شعبياً . فلقد استوردت مسارحنا الكثير من الأعمال التجريبية فى المسرح الغربى ، وللكثير من الأعمال السلبية على وجه التحديد . ومع ذلك لاقت نجاحاً من جمهور المثقفين ، لا سبيل إلى تعليله بحجة الفكر المجرد والإهمزية . هذا بينما لاقت الفشل بعض الفرق المسرحية التى تعتمد فى عروضها على المؤلفات المتفائلة ذات الشخصيات المجسدة لحماً ودماً . بل إن توفيق الحكيم نفسه فى مسرحية رمزية مثل « ياطالع الشجرة » قد لاقى نجاحاً لم تظفر به مسرحية متفائلة مثل « الطعام لكل فم » . فليس التناؤل أو التناؤم وليس التجريد أو التجسيد ، هو العامل الحاسم فى اجتذاب جماهير المسرح من أوساط المثقفين وغير أوساط المثقفين . وإنما ينبثق هذا العامل الحاسم فيما أرى من عملية البناء المسرحى ككل يشكل عام ، ومن صدى المشكلات التى تشغل بال المثقفين وغير المثقفين عند الكاتب المسرحى على وجه خاص . فإذا طبقنا هذا الأساس النظرى على معظم أعمال الحكيم سلاحظ أن « الحوار » — كما لاحظ مندور بحق — هو العمود الفقرى فى البناء المسرحى للحكيم ، بينما تعتمد المسرحية الحديثة على العديد من المقومات الفنية التى لا تقل خطورة

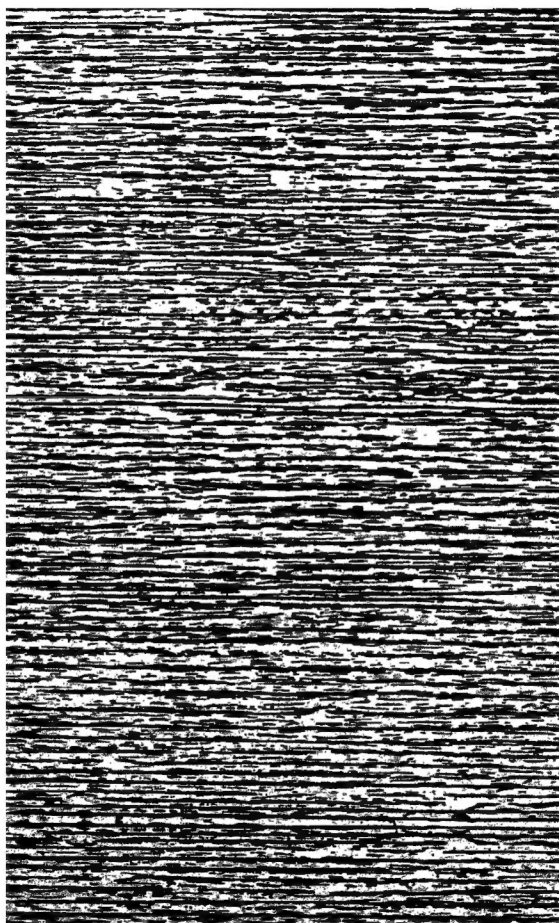
وأهمية عن « الحوار » أو « الشخصيات » . كذلك لن نجد عند الحكيم صدى للقضايا الراهنة المطروحة للبحث ، باستثناء مسرحياته الأخيرة كشمس النهار أو الطعام لكل فم التي يغلب عليها التفاؤل والنزعة التعليمية أكثر من سيطرة الفن المسرحي . لأن الحكيم كان قد آثر منذ وقت مبكر أن يعالج « المطلق من المعاني » والأفكار الخالدة غير المقيدة بالزمان والمكان .

إلا أن هذه الملاحظات عليها لا تنفي أن كتاب « مسرح توفيق الحكيم » سيظل من بواكير ^{المنهج} النقد المسرحي التخصص . فإذا أضفنا إليه ملاحظة منثور الجادة المستأينة لكل موسم مسرحي في بلادنا على صفحات المجلات والصحف وبين جدران الجامعة والمعاهد العليا وفي ندوات الإذاعة والتلفزيون ، أيقنا أن منثور ، هذا الناقد الأرسطى ، هو نفسه رائد النقد الواقعي في حياتنا المسرحية . فقد ظل البناء الكلاسيكي المحكم من الألف إلى الياء مروراً بالعقدة التي يتأزم عندها الموقف والصراع والشخصيات ، هو البناء النموذجي للعمل المسرحي عند منثور . كما ظل الهدف الاجتماعي والمضمون الإنساني المتقدم هو المحتوى الذي ينبغي ألا يتخلو منه عمل مسرحي جاد .

خاتمة

عندما أعددت تخطيط هذا البحث ، كنت قد قررت أن أحرس كافة جوانب تراث فقيدنا الراحل العظيم الدكتور محمد منثور . غير أنني آثرت أثناء الكتابة أن أضع عند هذا الحد ، مرجحاً بقية جوانب منثور في نقد الشعر ومراجعة التراث ، إلى دراساتي الشاملة التي تفرغت لها منذ وقت قريب حول « تطور النقد الأدبي في مصر الحديثة » . فهذا هو عنبري الوحيد إلى القاري عن عدم متابعتي الآن تقييم تراث منثور وفاء لما قلعه إلي وإلى أبناء جيلي من زاد فكري سيفني أرواحنا أمداً طويلاً .





Bibliotheca Alexandrina



0632976